INTORNO ALLE CONDIZIONI PRESENTI

DELLE

ARTI DEL DISEGNO

E ALL'INFLUENZA

CHE VI ESERCITANO LE ACCADEMIE ARTISTICHE,

Considerazioni

DI P. SELVATICO

(con un Appendice sulle dimensioni dei disegni dal vero secondo la ragione prospettica).

VENEZIA,

DALLA TIPOGRAFIA DI PIETRO NARATOVICH,

prem. di med. aurea ed argentea da S. M. I. R. A.

1857.

AL VALENTE STATUARIO

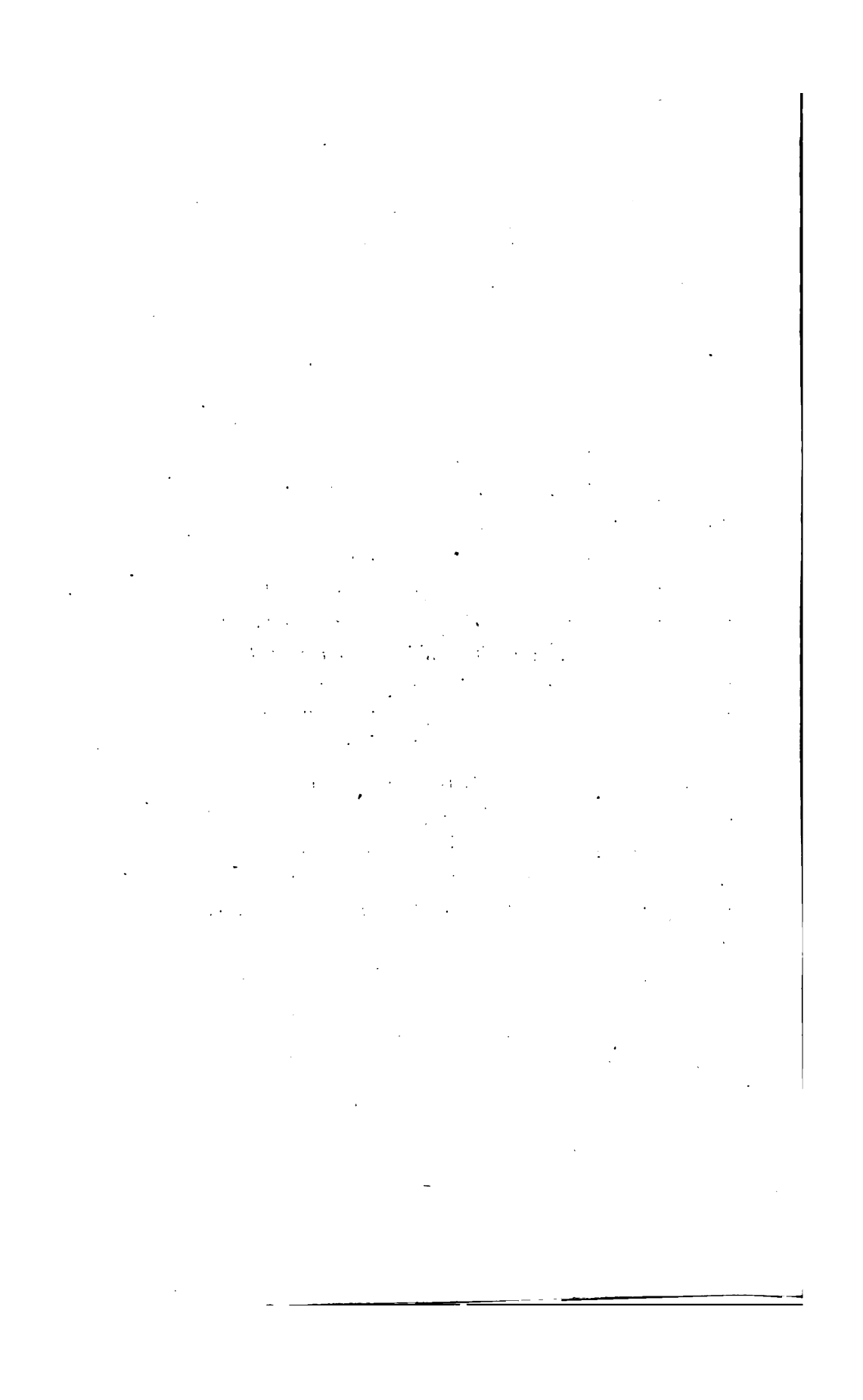
VINCENZO GAJASSI

A ROMA.

Voi che il forte pensiero sapete incarnare ora col forte scalpello, ora colla fortissima penna; Voi che dotto in molte discipline, le adoperate ad elevar l'arte sino alle nobili altezze dell' Ideale, *e di robusto lamento confortate la misera, insudiciata adesso troppo di frequente dal mestiere o dalla moda arrogante, accogliete, ve ne prego, colle indulgenti benivoglienze dell'amicizia queste pagine, ch'io vi consacro a testimonianza dell'affetto e della stima grandissima che vi porto. Guardatele, non come uno svolgimento di tutto il vasto e grave tema, ma come un eccitamento che io vi indirizzo a rinvigorirlo con quello stringente argomentare, che a Voi è dato potere, a me soltanto il desiderare. Il penetrante acume vostro non si fermi a scrutare il molto che a questo scritto manca; appuntellatelo invece di que' consigli i quali, venuti da Voi, aggiungeranno alla evidenza del ragionamento, l'efficacia dell'autorità.*

Ricordatevi spesso del

Venezia nell'ottobre 1857.

Sempre vostro
P. SELVATICO.

I.

Le Botteghe.

> L'imitation directe est devenue le principe fondamental de ceux qui manient la brosse come de ceux qui usent le ciseau; et à nos yeux un tel principe, tout susceptible qu'il est d'autres applications précieuses, ne peut être poussé aussi loin, sans rendre impossible le développement des beautés et des harmonies.
>
> DARLEY.

Nei secoli in cui l'arte si alzava gigante, non vi erano Accademie, non scuole di disegno unite alle elementari ed alle reali; in una parola, nessun intervento dello Stato nella educazione dell'artista. Questi si formava cogli esempi e colla istruzione di un provetto, presso cui entrava quale garzone di bottega. — E botteghe veramente erano gli Studi degli artisti d'allora. Botteghe nelle quali Antonio del Pollajolo, dopo aver lavorato a fuoco smalti d'argento di mirabile bellezza, e cento sorta ninnoli d'oreficeria, dipingeva sui muri e sulle tavole figure di maravigliosa verità: — botteghe nelle quali

il Ghiberti, ora preparava i modelli delle porte di S. Giovanni, ora disegnava ornamenti per decorare a colori le stanze di Pandolfo Malatesta: — botteghe, in fine, dove Baccio d'Agnolo, adoperandosi all'arte dello stipettaio, ed intagliando in legno cornici, meditava e compiva il grande scalone di Palazzo vecchio, e le case magnifiche dei Lanfredini e dei Borgherini in Firenze. — Ora quelle botteghe son chiuse o distrutte; e cedettero il luogo ad altre, ove soltanto lavora la mano di poveri braccianti, a cui manca il raggio potente dell'arte infiammato dal sentimento. — Quale dolorosa differenza di tempi! — Allora il legnaiuolo dalla sua umile officina, produceva miracoli di gusto e di eleganza; il fabbro era un decoratore di primo ordine. — Adesso l'artista, dal profumato suo studio, lotta barcollante contro difficoltà di cui nè conosce l'estensione, nè misura la forza; e non può giungere ad un centello di quella libera altezza dell'arte di cui l'Europa, e l'Italia in particolare, ci serbano sì numerosi esempi: stimolo inefficace a noi fiacchi nepoti; rimprovero o scherno a quel progresso morale di cui siamo vantatori ciarloni.

È forse ciò perchè col cammino de' secoli si facessero più scarsi gl'ingegni? Ma come neppure immaginar questo, quando vediamo entro a ciaschedun istituto artistico, ogni anno giovani alunni di potenza straordinaria, imitare egregiamente il modello, o fare di proprio, con rara fecondità? Ma poi, mano mano ch'essi avanzano negli studi, sfruttarsi per via, perdere anzichè vantaggiare; corrompersi nelle tapine vittorie del volgare naturalismo. Perciò operare, quando tele e statue lodevoli, quando poverissime di pregi; camminar in fine a caso, saltelloni, senza sapere da dove vengano, dove vadano; musicanti ad orecchio, a cui lo ingegno connaturato aiuta per un istante le ben côlte armonie, dappoi, privo della scienza, di nessuna nota è sicuro.

È forse perchè manchino i mecenati? Ma se ciò può dirsi

dell' Italia nostra, basta guardare oltralpe per aver del contrario prova solenne. — Non mai forse come adesso in Francia, nel Belgio, in Inghilterra, per tutta Germania, l'arte fu più incoraggiata da floridi allogamenti. — Non mai forse come adesso si profusero esorbitanti somme per un quadro, per una statua (1). Eppure l'arte procede fiacca, o saltella incerta; e dalla solidà fermezza dell'antica si dilunga d'assai.

Io credo che la causa di sì lagrimevoli effetti non da altro provenga se non dalla *educazione* e dalla *istruzione*, che ora diamo all' artista. Quando parlo di educazione, non intendo soltanto riferire a quella che si dà in un'Accademia di belle arti, ma all' altra più efficace che viene dalle tendenze sociali, dal gusto del pubblico, dai grilli della moda. Quando parlo d'istruzione, intendo accennare al sistema d'insegnamento che ora viene od imposto, o permesso nei pubblici stabilimenti destinati a formare l'artista.

Facciamoci ad esaminare la questione da questi due lati, ponendo a confronto le differenze essenziali dei ricordati *fattori* di civiltà tra l'epoche del medio evo e le odierne. Il medio evo, età in eminente grado religiosa ne' suoi elementi sociali; fatta progressiva dal Monaco e dalla Chiesa; incoraggiatrice dell' associazione sotto il vincolo della Croce; condotta da istituzioni municipali, che, se non guarentivano la libertà politica, favoreggiavano la civile, aveva bisogno di un' arte che

(1) Quando in Francia vengono dati 25,000 franchi per un ritratto del Winterhalter; 22,000 per un quadretto di Meissonnier; — quando in Inghilterra si trovano Lordi che pagano centinaia di ghinee un acquerello di Lewis o Waren; — quando il re di Baviera spende 20,000 scudi per una statua in marmo di Rauch non più grande del naturale; — quando l'Imperatore d'Austria destina 100,000 fiorini al pittore Rahl, per decorare di grandiosi dipinti l'Arsenale di Vienna, non è permesso dire che agli artisti odierni difettino i mecenati: ma è ben permesso pensare, che non è sempre ad essi applicabile il verso di Marziale: *Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones.*

rappresentasse, con mezzi semplici, il grande principio regolatore del Comune; la patria protetta dal patrocinio della Divinità; la Chiesa punto di partenza e d'arrivo di tutte le azioni collettive ed individuali. In una parola, *la religione nella patria, la patria nella religione*. Era il grande canone dell'antica filosofia modificato dal Cristianesimo, *a Jove principium litterae et arma gerant*. — Con una base simile, l'arte non poteva mirare che ad altissimo segno, e con modi facilmente comprensibili, favellare al pensiero delle nazioni. — Essa era poi doppia necessità sociale a quei tempi, e perchè la forma plastica è di per sè il più pronto de' mezzi a far concepire l'ideale, e perchè la scarsezza dei libri, e l'ignoranza del popolo, rendeva indispensabili tutti que' modi i quali poteano nettamente scolpire l'idea nella intelligenza di lui. In fatti, i pittori sanesi scriveano ne' loro Statuti: *Noi siamo, per la grazia di Dio, manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera, de le cose miracolose operate per virtù et in virtù della santa fede* (1). — Ingenue parole, che valgono a chiarire la storia dell'arte nel medio evo, meglio di cento volumi letterati.

Ma perchè quest' arte fosse chiara, espressiva, parlante, ci volevano elementi d'istruzione che la allontanassero dall'accidente, dalla pretta individualità, dalla materia corrompibile insomma. Per rappresentare Dio, era pur forza figurarlo com' uomo, e perchè uomo volle essere, e perchè la personalità attribuitagli dalle Scritture, solo colla forma umana poteva effigiarsi. — Ma questa forma doveva essere universale, non individuale. — Dio e i suoi Santi non potevano somigliare a ritratti, nè portare le accidentalità dell'uomo comune.

E lo stesso è pure da dirsi rispetto all'architettura monumentale. Indirizzata a glorificare la religione o ad alberga-

(1) Gaye — *Carteggio inedito di Artisti* — Vol. tre — Firenze 1831-33 (V. Vol. II. pag. 1 e seg.).

re degnamente la rappresentanza del Comune, aveva bisogno di leggi severe, che togliendola da ogni possibile farneticamento della moda, la facessero espressione limpida di queste due grandi idee, *Dio* e la *patria*.

La norma universale per attuare così grandi manifestazioni dell'arte, non poteva essere che una sola; la Geometria, scienza la quale, sottoponendo alle sue indefettibili leggi le quantità, riducendo a regole fisse tutto quanto è misurabile, le linee, cioè, le superficie, le ragioni de' rilievi, è come la grammatica, che dico? il faro dell'artista, senza di cui egli non può comprendere il perchè delle apparenze, nè rappresentarle a seconda delle varie condizioni di postura e di luce. E in effetto, i Greci, maestri sommi nell'arte, la fissarono alfabeto dell'artista; laonde il Macedone Panfilo dimostrava all'insigne Apelle suo discepolo: *nessun' arte potere essere perfetta senza la geometria; nè poter diventare buon artista chi non la sapesse* (1).

Il medio evo insegnò l'arte col mezzo di questa scienza, feconda madre della forma; la volle interprete e parola delle rappresentazioni divine ed umane, degli edifizi sacri e civili, fin della transitoria decorazione. Con essa studiò la verità, e giunse a scorgere i modi acconci di effigiarla, il legame delle varie sue parti col tutto. Con essa scompose analiticamente le superficie; con essa le ricompose in sintesi mirabili; con essa rinvenne il vincolo arcano del pensiero colla forma; salì all'ideale, senza perdere la evidenza del reale che bastava a manifestarlo. — In breve, con questa vigorosa leva scientifica,

(1) PLIN. *Lib. XXXV, cap. X.* Lo stesso autore dice poi al cap. VIII del libro XXXIV, che Policleto di Sicione, *fecit quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam:* parole che il Padre della Valle nelle sue *Vite de' pittori antichi* saviamente commenta così: *È verosimile che questo Regolo dell' arte avessē quella forma semplice geometrica nei contorni che produce un effetto più facilmente inteso.* (Pref. VII, ediz. di Siena, 1795).

arrivò ad intendere, senza oscillazioni, come l'architettura possa esprimere l'idea colla industre unione delle linee che la ridestano; e come la pittura e la statuaria sieno ministre del bello, quando della natura si valgano, solo per esprimere l'alto concetto ripensato dall'anima (1).

Per la qual cosa, in quelle umili botteghe dalle quali uscivano i Giotti, gli Orgagna, Andrea Pisano; più tardi il Ghiberti, il Brunelleschi, il Ghirlandaio; in quelle umili botteghe, diceva, primo rudimento dell'artista era la Geometria; con essa imparava a disegnare la figura umana, con essa intendeva le ragioni della statica, il catenarsi industre delle linee architettoniche, le combinazioni svariatamente simmetriche dell'ornamento, le forme elementari del rilievo reale e simulato. — Laonde, sicuro quest'artista di una legge che ha sua base nel fatto non disputabile, la legge fissa della quantità; rinfrancando da poi la indefettibilità delle regole

(1) Tutto questo è non già raccertato solo dalla induzione e dall'esame attento sulle migliori opere degli artisti del medio evo e del rinascimento, ma anche da testimonianze irrefragabili. — L'Alberti, il sommo trattatista dell'arte, e in ogni ramo d'essa dottissimo, dice a pag. 315 del suo *Trattato della Pittura*, Lib. III: *desidero il pittore sappia geometria ... Chi non ha notizia d'essa, non posso io credere intenda i nostri ammaestrameoti, nè abbastanza alcune regole della pittura.*

Poi si vegga quantò considerino necessaria all'artista codesta scienza, e fra Luca Paciolo nell'opera *Divina Proportione* (Venezia 1509), e il Lomazzo nel suo *Trattato della Pittura*, e Leonardo da Vinci in moltissimi de' suoi immortali precetti.

Eppure quanti che, non badando alla concorde opinione di uomini sì autorevoli, s'ostinano a schernire come inutile pedanteria, il sapere geometrico nell'artista! E son poi queglino stessi che vorrebbero riposta in fiore l'arte dei nostri grandi avi: quasi fosse possibile aver la cosa trascurando i mezzi che soli valgono a renderla attuabile. — Singolare contradizione! se di contradizioni il mondo non fosse pieno così, da togliere ogni maraviglia anche su questa. — Son troppi ancora coloro che imitano la plebe di Milano nel 1630, la quale, irritata contro i fornai perchè mancava il pane, non trovò miglior mezzo ad averne, che quello di rompere i forni.

cogli esercizii continui delle tecniche dell' arte, e, a mezzo di quelli, riducendo la mano dilicata esecutrice del ben preparato pensiero, usciva, ad un tempo, architetto, pittore, statuario. — Da ciò quei monumenti delle età mezzane architettati, dipinti, scolpiti da un solo: da ciò il campanile di Firenze, miracolo di armonica bellezza, dal solo Giotto concepito ed ornato; da ciò l'altare d'Or San-Michele in cui non si saprebbe se più ammirare il compasso o lo scalpello dell' Orgagna. — Ecco la grande arte, quell' arte sintetica che tutte abbraccia le rappresentazioni della forma, che la fa veste di elevatissimi pensamenti, nè la divide fra cento intelletti e cento mani, per poi agglomerarla in un confuso mosaico, a cui il troppo benevolo pubblico dà nome di monumento; e monumento è, ma soltanto per memorare la poco felice condizione dell'arte odierna, a paragone dell'antica.

Trovato modo, nel quattrocento, per opera di Paolo Uccello e di Piera della Francesca, di applicare alla proiezione geometrica i degradamenti prospettici, secondo una norma del pari geometrica, cioè, secondo la sezione del cono visuale, l'arte, se non guadagnò in espressione, vantaggiò in eleganza ed in verità d'immagini, pur continuando le nobili tradizioni del robusto medio evo.

Il cinquecento, imitatore dell' antichità senza comprenderne sempre lo spirito; decorativo perchè, cessata la età del popolo, non aveva a mecenate se non quella cortigiana del nobile; il cinquecento, diceva, se perdette la efficace parola dell' arte, ne accrebbe nonostante la grandiosità e lo splendore, ne allargò i confini entrando sicuro nei dominii della storia civile, e della composizione elettamente drammatica. — Fra mezzo a queste insigni conquiste, non lasciò per altro che il genio corresse senza freni il campo; e lo volle fedele alla scienza, e colla scienza gl'insegnò come si dipingano le pareti delle Camere Vaticane e le vòlte della Sistina.

Il secento piegò l'arte alle frolle voglie del ricco, fu l'interprete delle lascivie sociali; si proclamò religioso, ma rappresentando la Vergine sotto sembianze della cortigiana più in voga. — Sensuale in tutto, volle allettare le più ignobili pendenze del senso; adorò la natura, e sul suo pericoloso altare, sagrificò la dignità dell' arte, si fe' istrumento di corruzione. — Non fu tanto cieco per altro da permettere che la scienza fosse surrogata dall'empirismo; ed anche in quel suo tumultuoso delirare, adoperò ne' prodotti artistici tale una potenza scientifica da far arrossire tutte le attuali Accademie artistiche, esse che troppo spesso della scienza fanno scherno, inorgoglite dalla sterile o, dirò meglio, materiale imitazione del vero.

Ma il settecento venne, e con esso ogni miasma di corruzione. — L'ignoranza nel popolo e ne' doviziosi fatta maggiore, si appiccò, come per contagio, anche agli artisti, sicchè pochi rimasero, fra la universale scomposizione, a custodire il Palladio della scienza.

I tempi odierni, colla rivoluzione del 93, spezzarono tutte le tradizioni del medio evo, e sperarono rigenerarsi, inspirandosi alle più antiche di Grecia. L'arte grecheggiò, ma per fredda imitazione, non per sapere. — Dappoi, trovata inopportuna a costumi mutati quella greca, non midolla, ma scorza, gli artisti corsero balzelloni ad imitare nelle architetture, ora il bizantino, ora l'arabo, ora il gotico; ne' quadri e nelle statue, ora i trecentisti, ora i raffaelleschi, ora i barocchi, ora l'accidentale della natura: ma la scienza fu lasciata in abbandono, e l'arte diventò scimieria senza parola, senza efficacia, senza germe dell'avvenire. — La moda ne divenne la sua sultana; e da sultana superba, la confinò in un canto del consorzio civile, a far l'ufficio di fantesca, a ridursi addobbo di ricche sale, al pari delle seggiole e de' tappeti. La avvilita fantesca tentò riscattarsi da questo disprezzo, come la

femmina da conio; mise in mostra tutt'i suoi vezzi fisici, per sedurre il padrone. Il naturalismo divenne la sola sua arma, e con esso procede ai facili trionfi della illusione sensuale, idoleggiata da moltitudini, a cui la minuziosa imitazione del vero pare la più degna meta dell'arte. La frenesia del realismo andò tanto innanzi, che sin la scultura, la quale sin adesso s'era tenuta salda alle severe massime dei Greci, ora si è fatta non curante della grande scuola dei Thorwaldsen, dei Tenerani, dei Ferrari, dei Rauch, per darci le rughe della pelle, i peli delle carni, ogni più minuto accidente della natura.

Ora, quando il principio della imitazione assoluta è diventato la massima di quelli che maneggiano pennello e scalpello; quando in nome di un tale principio, ogni artista si figura che tutto l'ingegno consista a produrre una copia esatta della realtà, allora quelle tradizioni che tenevano congiunta l'espressione del pensiero alla potenza della rappresentazione, rimangono o sconosciute, o silenziose. Allora lo spirito umano, la cui attività s'è pure di tanto accresciuta, non trovando più mezzo di manifestarsi nella parte più grave dell'arte, da cui è escluso, si trastulla nell'accessorio, con mille sottigliezze, superflue da prima, funeste da poi, fino a che, stanco di questi giocherelli subalterni, inutilmente stentati, egli toglie all'arte decaduta il suo ultimo sostegno, ritirandosi compiutamente da essa, per diffondere tutta la sua libertà e la sua potenza nelle forme puramente intellettuali della parola.

E la parola tiene infatti adesso il posto che aveano un giorno le arti figurative; e queste sono condotte a sì gramo stato, da non essere nè comprese, nè amate dal pubblico, se non come una decorazione che può con altre più sfolgoranti surrogarsi. — Vittore Hugo disse che *il libro ucciderà l'edificio;* uccise molto di più, uccise cioè anche pittura, scultura, architettura, tutta l'arte in somma, legata al bello visibile.

Con ciò non intendo dire che di artisti buoni ed anche

ottimi, manchi la società presente. Oh! no, alcuni ve ne hanno che la scienza onorando, sanno congiungere la forma alla idea, e l'una e l'altra svolgere nobilmente. Ma son essi sì rispettati, da farsi specchio al gusto del pubblico? Hanno essi un sicuro influsso sui lor confratelli? Bastano a rigenerare quest'arte imbrodolata di realtà volgari, che cerca l'effimero plauso delle Esposizioni; e in que' Bazar riboccanti d'inutili gingilli, vuol sedurre collo smagliante lisciume della merce, anzichè col solido merito? — Pur troppo que' pochi abili non fanno nerbo, vivono solitarii, inascoltati, fin tal volta derisi dalla ciurmaglia de' pseudo-amatori; e l'arte va innanzi ad occhi bendati nei labirinti dell'empirismo; ignara di quel filo di Arianna, la scienza, che solo può trarla dagl'intricati rigiri.

Non curata la Geometria, guida unica dell'artista; questi ridotto, per vivere, ad allettare il senso col mezzo del naturalismo accidentale; non più istrumento vigoroso di civiltà; non più chiamato ad interprete della religione e della patria; servo al patrocinio del banchiere arricchito, adulatore della moda arrogante; esso, quest' artista, scomparirebbe dalla faccia del globo come le antiche città d'Ercolano e Pompei, sepolto dalle lave ardenti dell'odierno teatro lirico, o dal tempestoso lapillo degl'imbarocchiti ornamenti, se a dargli almeno una apparenza di vita, non concorressero i Governi coi pubblici stabilimenti d'istruzione in di lui pro' mantenuti. — Ma quale è poi codesta vita; quale codesto ajuto? Basta forse a custodire indenne il grande principio dell'arte? Giova a liberarlo dalle corruttele contratte, a rifarlo scientifico, perchè colla scienza si spigli dallo empirismo, e da quel naturaleggiare impotente che riduce l'arte ad industria misera, inefficace sul pensiero civile, perchè dal pensiero civile non generata? — Vediamolo.

II.

Le Accademie.

> Se mai è vero che lo stabilimento delle Accademie abbia fatto sparire i buoni artisti, come ordinariamente si dice, si può congetturare che ciò nasca da costituzioni male intese e peggio eseguite.
>
> MILIZIA.

I Governi civili d'Europa, accorgendosi, fino dal chiudersi del secolo XVII, come le belle tradizioni delle scuole antiche si andassero perdendo ogni dì più, e quindi l'arte cadesse sempre più in basso, credettero di ringiovanire la tapina, dando maggiore larghezza e maggiori aiuti a stabilimenti i quali, se pur anche sussistevano prima, viveano vita tristamente sconsiderata, voglio dire le Accademie; affinchè l'insegnamento dell'arte, soccorso colà dai grandi modelli antichi e da abili maestri, trovasse forze a ritornare gli artisti sul grande sentiero dimenticato o deriso.

S'incuorarono a questo benevolo intendimento, leggendo nella storia quanto fossero state prosperose, e l'Accade-

mia fondata in Milano da Leonardo da Vinci sotto il duca Francesco Sforza, e l' altra di Firenze, che il Vasari infardò di medicei patrocinii, e quella rinomatissima de' Caracci in Bologna, e la romana, a cui diede impulso Federico Zuccari. Ma sgraziatamente i Governi s'innamorarono de' risultamenti delle accennate istituzioni, per dir vero più private che pubbliche, senza rintracciare i metodi secondo i quali esse potevano riuscire fruttuose. Stimarono di aver raggiunto lo scopo, fornendo queste rinnovate Accademie di gallerie cospicue, di maestri, se non valenti, almeno celebratissimi, e col mezzo di questi fissarono l'istruzione pei quattro principali rami dell' arte, pittura, scultura, architettura, incisione. Non pensarono però mai a volerle guidate da un principio scientifico, il quale fosse norma a ciascheduna scuola in particolare, e insieme tutti catenasse i varj insegnamenti con vincolo comune, di guisa che l' uno fosse o premessa, o conseguenza dell' altro.

Fu il primo Luigi XIV, sul consiglio del suo favorito Le Brun, a dare pomposo apparato a quella di Parigi nel 1648, poi ad istituire l' altra di Francia in Roma nel 1666, accordandole privilegi, pensioni, onori di ogni sorta. — Quanti e quanti denari non ha mai costato quest' Accademia ai regnanti francesi! E di quanti pessimi prodotti non ha essa riempite le chiese, i palazzi e le gallerie di Europa! Sull' esempio di queste due, aristocratizzate dal gran re, s' organarono a nuovo, e quella di Bologna nel 1730, sotto il titolo di Clementina, e l' altra di Venezia nel 1768, e la rinomatissima di san Luca a Roma, e tante altre più modeste, che sarebbe lungo quanto inutile il nominare. — Ma che fruttarono mai queste Accademie, sebbene favoreggiate tanto dai Governi? Nulla, anzi meno che nulla, perocchè l'arte, già declinante quando si istituirono, rovinò al peggio dopo che furono meglio incoraggiate. Il fatto mostravasi così evidente, che non era possibile

rimanesse senza influenza sulla pubblica opinione. E in effetto, popolo e pensatori, vedendo uscire da que' ricinti artisti ogni giorno peggiori, li stigmatizzarono di rimproveri e di ridicolo a grado, da solennemente dichiararli causa prima alla rovina dell' arte. — Voltaire, il quale non fu per essi il maggior nemico che avessero, disse, però con molta giustezza, che, *presque tous les artistes sublimes, ou ont fleuri avant l' établissement des Académies, ou ont travaillé dans un goût different de celui qui régnait dans ces Societés? Presque aucun ouvrage qu' on appelle Académique, n' a été encore, dans aucun genre, un ouvrage de genie.* Robin alla voce *qualités* dell' Enciclopedia metodica, le chiamò istituzioni perniciose, nate apposta per far uscire dal buon cammino gl' ingegni più disposti all' arte. — Depose la gravità diplomatica Gian Lodovico Bianconi, ministro di Spagna a Roma, per lanciare sarcasmi ed epigrammi a carra contro quella di Bologna. E a quest' ultima non risparmiò il frizzo pungente neppure Giovanni Maria Zanotti, sebbene sedesse fra i venerandi accademici bolognesi.

L' opinione pubblica che, quando è veramente tale, finisce ad aver sempre ragione, scosse i Governi a pensare rimedj più acconci ad infondere lena in queste tisiche società, ridotte allora più flagello che scandalo de' veri principii artistici. Credettero di averne vantaggiata la condizione, accrescendo ancora di più il numero delle scuole, assoldando professori più rinomati, e sopratutto rinvigorendole di Statuti, nei quali fossero prescritte le materie da insegnarsi, e l' ordine secondo cui doveano essere esposte agli alunni. Ma sciaguratamente codesti Statuti, raffazzonati sopra un solo modello, quello dell' Accademia di S. Luca in Roma, si rimpinzarono d' uno spaventevole numero di capitoli, miranti piuttosto a dare apparato sfarzoso ai collegi accademici, che non a giovare efficacemente l' istruzione pegli artisti.

Basta sopporre ad analisi uno di questi Statuti (non im-

porta quale, chè son tutti fratelli) per quanto concerne lo insegnamento, ond' essere persuasi che non v' è in essi nessuna teoria prestabilita, la quale sia norma ad uno piuttosto che ad un altro avviamento educativo.

Cominciamo dalla scuola di Elementi di figura che in ogni Statuto apre, e ragionevolmente, la serie delle scuole. In essa viene imposto l'obbligo al Professore d'istruire i giovani a disegnare estremità, braccia, gambe, teste, le varie parti in somma del corpo umano a pezzi, prima dalle incisioni o dai disegni, poscia dal gesso: ma non è poi detto, se questo insegnante debba far seguitare il metodo empirico della cieca imitazione, ovvero l' altro geometrico che avvezza a ridurre in triangoli od in figure più o meno regolari, l'oggetto, a fine di poterlo con più sicurezza porre, in ciò che dicesi, *insieme*. Nè punto si prescrive se gli alunni abbiano da passare all'ombreggiamento dei corpi dopo che sono fatti sicuri del loro contorno. Per la qual cosa sono da tenersi, questi alunni, bene istruiti, tanto se il maestro ha sistema viziato ed empirico, come se lo avesse profondamente scientifico; e di conseguenza questa scuola elementare può riuscire preparazione eccellente o pessima, a seconda del sistema adottato dal professore.

Giusta le norme di tutte le Accademie, gli allievi avviati alla pittura od alla scultura devono apprendere sulle plastiche de' begli avanzi dell' antichità, le più perfette forme e proporzioni del corpo umano, e perciò gli allievi consacrano almeno un anno a disegnare da statue antiche. Io non mi fo qui a disputare, se giovi o no al pittore ed allo scultore uno studio indefesso sui gessi cavati da' più scelti marmi greci e romani; non vengo a dichiararmi partigiano od avversario a Weiss che satireggiò l'uso, inveteratissimo nelle Accademie, di mandare i giovani a Roma *pour étudier* (com' egli dice) *l' homme sur des pierres cassées.* — Ma dico però che, anche accettata l' utilità di simile studio, può avvenire che il Professore de-

stinato a dirigere gli esercizj della plastica, non sappia, p. es., discernere le differenze di stile tra le forme fidiache e le alessandrine, e lasci perciò copiare indifferentemente le une e le altre. — L'alunno allora si confonde, nè sa più qual via tenere; passa dal troppo risentito dell' Ercole Farnese alla semplicità dell' Ilisso del Partenone; tramescola le maniere, ne fa un pasticcio, impara quindi nulla di utile. — Poi vien destinato a precettore di questa scuola un maestro differente da quello degli Elementi, e questi non ha dagli Statuti nessun obbligo di valersi dello stesso metodo d' istruzione usato dall' altro. — Se pel caso fossero polarmente opposti, quale Babele nella testa de' poveri alunni?

La scuola d' Anatomia, tanto necessaria al pittore ed allo scultore, ha prescrizioni bastevolmente buone, conviene confessarlo. Si fanno studiare preparazioni miologiche su bei cadaveri, si gettano in plastica le migliori, si domandano accurati confronti sull' uomo vivo, ma non è accennato in qual modo debba lo alunno regolarsi per cavar profitto da questi confronti. Non gli si chiedono esperimenti che valgano a raccertare aver egli bene nella memoria tutta la macchina umana, per quanto concerne lo scheletro e il moto dei muscoli, per poter intendere il modello vivo quando si pone a copiarlo.

Ma già di tutto quanto fa mestieri per intendere scientificamente codesto modello, poco si occupano gli Statuti. Non v' ha scuola al paro di quella a ciò destinata, che sia libera di camminare sulle vie empiriche, e a cui manchi più la guida del metodo. Il primo errore è quello di accogliervi gli alunni che hanno *sufficiente cognizione dell' anatomia* (così gli Statuti). Gli è quanto se si dicesse che basta conoscere sufficientemente le norme della grammatica e della sintassi, per iscrivere con leggiadria. — Come ha da fare un giovane, infarinato appena nella scienza anatomica, a capire bene un modello? — Imiterà ciecamente quasi pantografo, ma dinan-

zi alla più piccola difficoltà, troverà insuperabile intoppo. Avrà dinanzi scorci, arditi e difficili ? confonderà gli effetti accidentali della pelle coll' entrata od uscita d' un muscolo.

Poi in que' benedetti statuti non è detto con quale metodo debbasi questo nudo studiare, se giusta le leggi prospettiche, a fine di coglier bene *l' insieme*, se col mezzo della misura de' principali caratteri tipici del corpo umano, sistema usato costantemente de' maestri antichi, dal Cennini fino a Federico Zuccari. — Non è detto se debba più farsi assegnamento sul disegno o sull' effetto generale. Non è detto se i nudi in dipinto abbiansi a cominciare dopo brevi esercizii disegnati, o veramente (come parrebbe più razionale) quando l' alunno fosse profondamente insignorito della forma dell' uomo col mezzo della matita. — Laonde si scorge chiaro che simile vitalissima istruzione è abbandonata alla volontà dell' insegnante, nè s' intende prescrivergli nessuna legge. — E se questo insegnante, per caso, non conoscesse la prospettiva, o la stimasse inutile, come, pur troppo, infinito numero di pittori ? Se fosse più innamorato de' particolari finitamente rappresentati, che non del buon insieme ? Se entrasse nel novero di quegli spiriti forti della pittura, i quali si fanno vanto di non avere nessun sistema prestabilito, il che suona lo stesso che non aver massime sicure ? — In ciascheduno di questi casi, che cosa ne avverrebbe ? — I giovani dovrebbero contentarsi della pretta imitazione del modello, senza conoscere i modi scientifici di raggiungerla, disegnerebbero per anni il nudo senza arrivare a comprenderlo. — E allora a che serve il maestro ? Unicamente a far notare qualche errore di proiezione o di linea ; ad indicare la maggiore o minore abilità d' imitare ; cose tutte che non domandano per certo molto sapere, ma soltanto un po' d' occhio esercitato al confronto.

Più singolare ommissione degli statuti è quella che riguarda lo insegnamento del comporre sì pegli scultori che

pei pittori. Di questa parte, la più essenziale per l'artista, la quale richiede elevatezza di concetto e perizia piena della forma, è appena fatto un cenno di volo nelle leggi accademiche. — Esse dicono soltanto al professore di pittura, *d' istruire i giovani nella teorica della composizione;* a quello di scultura ancor meno : si contentano, cioè, che insegni il *modo di comporre.* — Ma di grazia, quale debb' essere questa *teorica*, quale questo *modo* così modestamente annunciato ? — Devono questi precettori insegnare la difficile disciplina, cominciando dalla via geometrica onde mostrare il più armonico catenarsi delle linee ? Devono invece portar l'analisi sulle grandi composizioni dei sommi artisti, scegliere a tema soggetti biblici o quelli del medio evo ? Chi ne sa nulla ? Poniamo che il professore componga bene, ma sia inclinato a chiedere un po' troppo l' elemosina a Raffaello od a Michelangelo : non è egli evidente che instillando un simile sistema, per certo non lodevole, ai suoi alunni, li ridurrà scimie misere di que' grandi ?

Non finirei da senno così presto, se qui dovessi elencare tutte le confusioni che s' ingenerano in ciascheduna scuola pel notato difetto di precise indicazioni sui metodi d' istruire : nè giova qui l' andarli elencando a minuto, uno per uno ; importa però ch' io discorra un poco sui danni che per tale causa derivano alla scuola d' architettura, perchè essa è, ad ogni modo o almeno dovrebbe essere, la scuola più di tutte prosperosa.

Gli statuti rispetto ad essa ordinano che i giovani non possano entrarci, se non abbiano studiato prima in quella di ornamenti, *almeno un anno con profitto.* Ma che s' intende poi con questa parola pomposa? Che sappiano forse copiar lodevolmente un ornamento ? In tal caso l' abilità loro sarà troppo minore allo scopo, perocchè, ond' essere in grado di profittare delle dottrine architettoniche, è forza immaginare le linee organiche d' una fabbrica, collegate a quelle degli or-

namenti. Forse vuol dire che questi sappiansi comporre bene? Ma allora, nè un anno, nè due bastano sicuramente. — Poi quale è il sistema ornamentale che gli alunni dovranno conoscere meglio? il classico forse, od il gotico, ovvero l'arabo, il bisantino, il bramantesco? O invece tutti ad un tempo? Ma se uno solo o due, ne verrà che il futuro architetto non diventi abile se non in quegli stili de' quali studiò l'ornamento, imperocchè non sarà mai possibile riuscire universali nell' arte della sesta, senza compiutamente conoscere le maniere della decorazione speciali ad ogni stile. Laonde, volendosi, come non si può non volere, codesta estesa cognizione nell' arte d'ornare, ne consegue che l'anno prescritto sia la vera maniera di dare al novellino Vitruvio la istruzione più monca e più incompiuta del mondo.

E questo è ancor poco, il meglio vien dopo. Precettano gli statuti che il professore d'architettura debba insegnare le *teorie proprie dell' arte*. Ma quali sono, di grazia, queste teorie? Le medie armoniche o i rapporti aritmetici del Palladio: ovvero le proporzioni degli ordini greci, o piuttosto le norme della statica? Neppure una parola su ciò. Riesce poi singolarissimo, per non dir peggio, il leggere che colui il quale deve chiarire queste problematiche teorie architettoniche; ha l'obbligo d'insegnare in seguito la *geometria pratica*, come se fosse possibile che un alunno ignaro della geometria pratica o in essa debole, fosse in grado, non dirò d'attuare, ma neppure d'intendere nessuna teoria architettonica, per agevole ch'ella si mostri. Una sola maniera di studio viene imposta dagli statuti rispetto all'architettura, ed è per isciagura, la più inutile, per non dire la più dannosa di tutte; voglio parlare degli ordini del Vignola che devono essere percorsi dalla prima classe degli alunni. Con ciò non intendo dire altrimenti che sia da proscrivere lo studio degli ordini entro la scuola. Il cielo mi guardi dal pronunciare così fatta sentenza. No, gli

ordini devono essere bene conosciuti dall' architetto, perchè, egli ha obbligo d'insignorirsi compiutamente dello stile greco-romano, senza cui vero architetto non sarà mai. Ma questo non impone altrimenti il dovere d'imparare gli ordini sui precetti del Barozzi, il quale li immaginò e proporzionò a seconda della sua fantasia, e non li attinse altrimenti dalle rovine antiche, le quali avrebbero ad essere l' unica guida di chi vuole bene impodestarsi dello stile classico. Perchè, invece che prescrivere un solo esemplare, e del secolo XVI, non far misurare gli ordini sui migliori modelli di Roma, di Grecia e di Sicilia ?

Chi vuol poi vedere stranezze e, direi quasi, assurdità d' insegnamenti artistici negli statuti, consideri alla condizione in cui fu posta la prospettiva entro le Accademie. Povera prospettiva ! Essa che dovrebbe pur farsi guida d' ogni artista, qualunque ramo egli coltivasse, viene a cacciarsi quasi di frodo fra gli altri insegnamenti. La si vuole dimostrata solamente a coloro che hanno studiato proficuamente nella scuola d' architettura, *almeno un anno*, e che sappiano *sufficientemente* la geometria (il che suonerebbe lo stesso come se si dicesse d' imparare sufficientemente la somma e la moltiplicazione), quasi che nella sfera dell' arte, i soli corpi architettonici procedessero secondo le leggi prospettiche.

Da simile ordinamento ne viene la brutta conseguenza che, e gli studiosi della pittura storica, e quelli della statuaria, non sieno obbligati ad apprendere la scienza prospettica; anzi ch' essa sia dichiarata superflua per queste due discipline. — La cosa invero parrebbe incredibile, se non ce ne fosse la prova negativa e positiva in tutti gli statuti accademici.

Manco male che almeno questa prospettiva fu trovata necessaria per l'istruzione del paesaggio (ove ancora il paesaggio s'insegna): e in fatti, rispetto a simile scuola, c'è la convinzione che gli alunni abbiano a sapere la prospettiva, ma sempre pe-

rò sufficientemente e non già compiutamente. Il guajo è per altro che, su tutto quanto concerne simile disciplina, non è mai detto se abbia ad essere insegnata colle norme teoretiche, vale a dire come legittima derivazione della geometria descrittiva, ovvero solo praticamente. — Laonde può avvenire il caso (ed avviene troppo spesso), che i precettori accademici, di ordinario ben poco addentrati nelle teorie della projezione, si valgano soltanto del modo pratico, il quale è ottimo per certe combinazioni date, ma non serve mai ad infondere nell' imparante un principio sicuro ed applicabile ad ogni circostanza.

Ma il più singolare degli statuti accademici, tutti quanti sono, si chiude, a parer mio, nel posto umilissimo in cui è confinata l'estetica, cioè, nientemeno che la filosofia dell' arte. Tale insegnamento, che per l' elevato suo scopo dovrebbe starsene regolatore di tutti gli altri legati all' istruzione artistica, è condannato a far poco meno che figura di superfluo, ed è affidato ad un precettore, il quale non ha altro dovere se non dir su lezioni di quando in quando, anche opposte talvolta alle massime degli altri insegnamenti, e senza obbligo nessuno in questi ultimi di lasciarsi reggere da quello. Supponiamo, p. es., che uscissero dalla bocca di un tale precettore, principj in aperta contradizione con quelli pratici delle altre scuole: che ne avverrebbe? La sfiducia naturalmente negli scolari, l'anarchia nella istruzione: una babele infine compiuta.

Mi si dica ora se sia possibile, seguitando le mal fissate norme degli statuti, aver mai l'insegnamento unificato e concorde; averlo conforme ai metodi riconosciuti migliori. — Sendo prescritte le materie d' insegnamento, ma non la maniera di svolgerle secondo un principio prestabilito, può avvenire che un professore istruisca, seguitando via affatto empirica, senza regola nessuna, un altro sia ligio alle regole classiche, un terzo guidi i suoi scolari al pretto naturalismo, un quarto

lo porti alla severità de' quattrocentisti, e quindi ne esca un confuso battagliare di massime, anzichè quella dottrina compatta ed una, la quale è unica strada a far profittevole un insegnamento.

Ma accordiamo pure che tutt'i maestri s'intendano insieme sulla via da seguitarsi. E se tutti insegnassero secondo i dettami del florido baroccume, come potrebbero impedirlo gli statuti, quali sono, se già essi di metodi non si curano, e se lasciano ad ogn'istruttore libertà piena di adottare quella maniera che meglio gli talenta?

Ci sono parecchi i quali si sforzano di giustificare questa indeterminatezza, anzi mancanza assoluta di metodi, dicendo che nella istruzione artistica conviene lasciare ai maestri sconfinata balìa di fare a lor modo, e ch'è grave errore il vincolare i giovani a seguire preconcetti sistemi: bastar solo lo indirizzarli a quella via a cui sono da natura chiamati. Nè s'avvedono costoro, come per apprendere rettamente una disciplina o liberale o scientifica, conviene battere una sola strada, e lontana da quel saltellare arbitrario che lascia la mente digiuna d'idee, e nell'arte poi lascia la mano imperita a rappresentare con sicurezza le forme? Sarà anche vero quello ch'essi affermano, ogni cammino condurre a Roma; ma di certo è vero del pari che il pigliare la via di Pietroburgo per arrivarci, finirebbe od a far ismarrire il cammino, od a far giungere più tardi assai di chi va per retta. E quanti infatti coloro che, lasciate le panche delle Accademie, si accorgono, i miseri, che la strada era sbagliata, e ne cercano un'altra più sicura a voga arrancata; ma indarno, chè i vizii contratti da fanciullo, rampollano più tardi, per quanta fatica s'adoperi a sradicarli.

Non mancano poi i fanatici idoleggiatori del naturalismo, i quali scorgendo nella servile copia del vero il supremo scopo dell'arte, predicano a tutta gola ai giovani, di riprodurre esattamente quello che essi vedono nel vero, e di non si curare di

altri studi, e di non badare perciò a metodo nessuno. E non s' accorgono questi fakiri del realismo che il difficile sta appunto nell' imparare il come si debba eseguire quel che si vede, senza falsarne il carattere o lasciarne incompiuta la forma. Non riuscirà di certo ad evitare questi due scogli se non quegli il quale ben conosca il metodo geometrico di effigiare la verità. E di più; tutto questo realismo che tanto si raccomanda adesso, è egli poi l'arte grande, che manifestando un pensiero dell' anima, lo suscita nel riguardante? Nol credo, e non lo credette nessuno dei grandi artisti del passato, e nessun alto intelletto del presente (1).

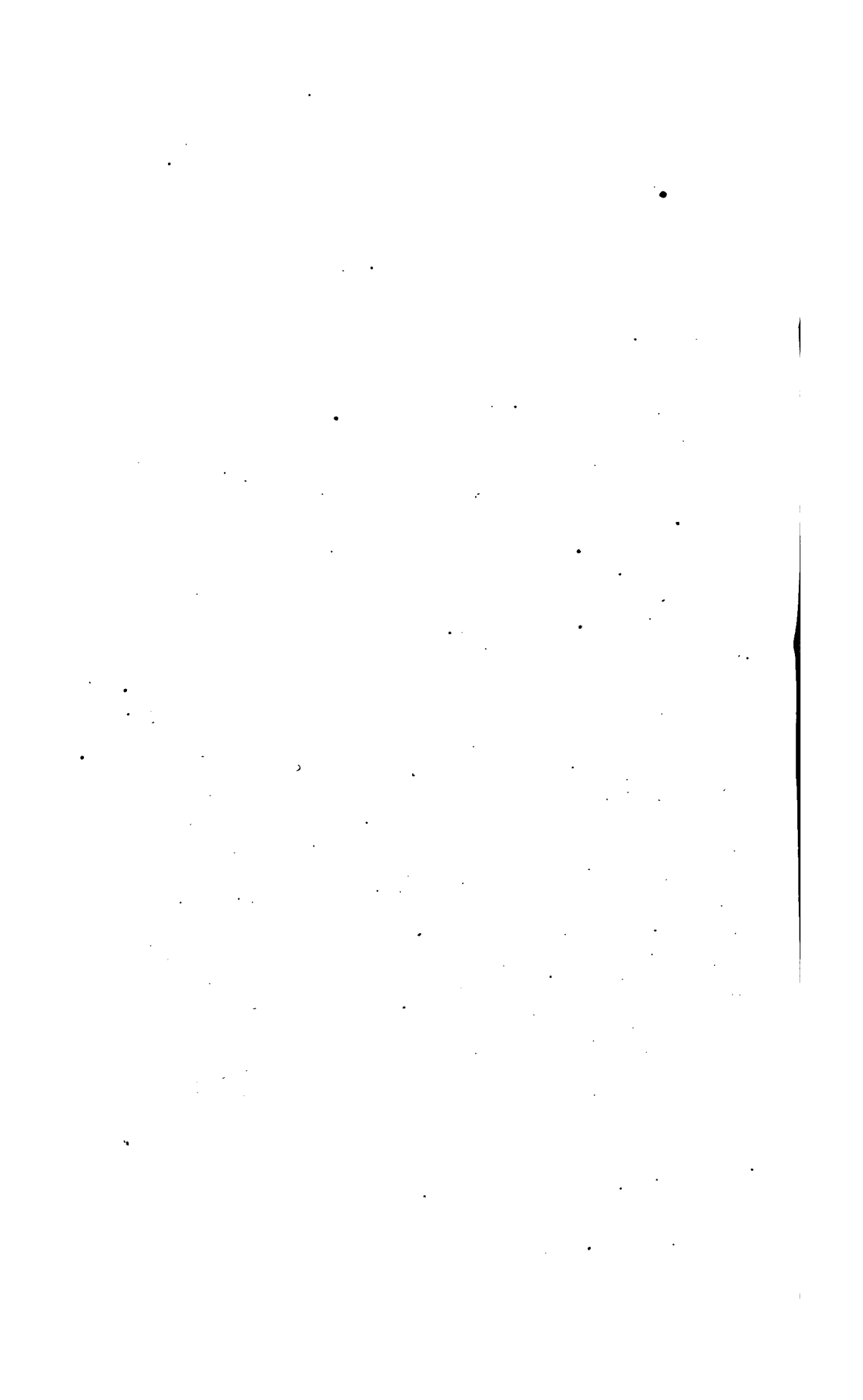
Vengono in seguito i trombettieri del genio e del sentimento; e a sentire costoro, il genio naturale fa il maggior lavoro, il sentimento ci aggiunge la grazia e l'espressione, senza bisogno d'insegnamento nessuno. Se uno disegna male, non dicono già che fu male istruito, sì invece che non ha *genio*. Se un altro colorisce a sproposito, sentenziano che non ha l'organo del colore. — Sicuramente che senza una naturale dispostezza d'ingegno e di sentimento non si fa nulla di buono in arte; ma se questi doni eletti non sieno aiutati da severa educazione scientifica, portano al falso ed al fantastico anche il genio più favoreggiato dal cielo, anzi questo più rapidamente del

(1) Parecchi pensatori valenti protestano adesso energicamente contro il realismo che minaccia d' invadere tutta l' arte, e ne dimostrano i danni con acuto senno. — Recentemente il signor *Jamin* chiuse un suo bell' articolo sull'*Ottica* e la *Pittura*, inserito nella *Revue des deux Mondes* (1.° febbrajo 1857), con queste savie parole: — *En même temps qu' elle est amenée à justifier les pratiques d' imagination, l' optique se trouve dans la rigoureuse nécessité de remplir un devoir vis-à-vis de l' école réaliste; celui de lui dire qu' elle poursuit une chimère .... Non, la peinture n' est pas la vérité, le réalisme est un but qu' il ne faut pas chercher, parce qu' on ne peut pas l' atteindre. Il est un autre dont il faut se contenter, mais qui étant plus philosophique et plus moral, place la peinture plus haut dans notre estime, que ne le ferait l' exactitude scientifique, si on pouvait l' obtenir.*

mediocre. Avea senza dubbio gran genio l' Urbinate, eppure non sarebbe salito tanto alto, senza lo studio assiduo; e questo solo gli fu ala a grandezza, di guisa che Michelangelo diceva di lui, *essere una prova di quanto possa fare lo studio profondo.* Fu sommo il genio di Dante, e chi nol sa ? fu anzi forse il più eccelso che avesse mai la poesia, ma quanta fatica e quanta scienza dovette egli mai adoperare per elevarsi a sì potente robustezza di pensiero e di parola!

Oh! voi, che ad occhi chiusi fidate in quell' arcana potenza della mente a cui si dà nome di *genio*, dite sinceri quali frutti essa porgesse in coloro che vi si abbandonarono fidenti, stimando inutile nutrirla di solidi studi ?

Pregiudizii gravi pur troppo son questi, e di gravi conseguenze origine dolorosa, dalla quale è venuta, e la nessuna efficacia delle Accademie sul progredimento dell'arte, e la sconsiderazione in cui queste caddero presso il pubblico. Il danno dura da secoli, eppure nessuno fra quelli che potevano portarvi rimedio, avvisò di farlo seriamente.

Sì, qua e colà si vanno mulinando riforme, ma in un modo incerto, oscillante. Si vorrebbe ammigliorare senza distruggere, racconciare con de'rappezzi, barcamenarsi in fine. — Fatica gettata. — L' albero è troppo tarlato, troppo coperto da velenose crittogame che ne mantengono rachitica la vegetazione. — Bisogna abbatterlo, e piantarne a distanza uno nuovo, perchè, come dicono assennatamente gli agricoltori, nella terra guasta da radici fradicie non bisogna metter alberi novellini, se no si muojono in breve anch' essi. Questa piuttosto velleità che volontà di riformare le Accademie, basta per altro a risvegliare riazioni, a suscitare gli antichi pregiudizii. Laonde non credo inutile, fra il tumultuoso gridìo delle discordi opinioni, accennare quelli che a me pajono rimedii al male.

III.

I Rimedi.

> Non è da maravigliare che allora vi fosse tal sorta d' uomini capaci di esercitare eccellentemente tutte ancora le tre arti insieme, conciossiacosachè si studiava allora con tal metodo, che le cose tosto e sicuramente si apprendevano.
>
> G. M. Zanotti.

I nemici giurati delle Accademie non danno consiglio migliore onde toglierne i danni, che quello stesso uscito da non so qual medico inglese, al quale parendo disperata la condizione d'un suo malato, venne in cervello si dovesse, nè più, nè meno, ammazzarlo subito. Sì, essi non vedono salute per la istruzione artistica se non quando si aboliscano tutte le Accademie e si rifacciano le antiche scuole, nelle quali un maestro prendeva sotto di sè alcuni giovani, e li educava praticamente all' arte. — Nè il ripiego sarebbe per dir vero da rigettarsi, perchè finalmente l' arte antica operò maraviglie, senza che vi sia stato bisogno delle Accademie per insegnare a farle. Ma come poi

tornare a vita le vecchie scuole, e averne i risultamenti medesimi nelle condizioni attuali della società specialmente italiana? Qui sta il difficile.

Per riuscire a ciò, converrebbe, innanzi tutto, che i maestri avessero avuta quell'educazione eletta la quale mette in grado di trasfondere ad altri sani principii. Poi sarebbe necessario che questi maestri non mancassero delle vaste e copiose occasioni, frequenti agli antichi, onde potere e coll'esempio avvalorare il precetto, e coll'opera continua mettere in movimento pratico le braccia e le menti dei loro allievi. — E questo per ora mi sembra più impossibile che difficile, almeno fra noi, ad eccezione che per pochi scultori di Roma, ai quali essendo allogate grandiose opere, è dato fornire agli alunni loro, tutta l'agevolezza d'impratichirsi. Ma e i pittori, e gli architetti, che in generale hanno sì poco lavoro, come potrebbero fondare scuole ed educarvi all'arte parecchi giovani? — Alcuni artisti di molto valore ciò tentarono e tentano anche oggidì; e in effetto n'ebbero egregi risultamenti. Ma son pochi esempi che non ci sarebbe modo di moltiplicare, se non a condizione che si erigessero e si decorassero adesso più numerosi i monumenti sacri e cittadini.

È dunque logica conseguenza di simile premessa, che senza istituzioni pubbliche, nelle quali l'arte sia insegnata coi metodi migliori, non si potrebbe avere, per questo ramo, una istruzione veramente utile. Ma quali poi saranno i metodi migliori? Quesito spinoso davvero, in un'epoca come la nostra in cui sono tanti e tanto differenti i concetti che delle arti, specialmente figurative, si formano i consorzi civili.

Innanzi tutto, per fissare una via, è forza prestabilire a qual punto si voglia arrivare, o, in altre parole, determinare lo scopo. Questa massima, che non ha per certo bisogno di essere dimostrata, è applicabile ad ogni fatto sia fisico, sia morale, e per ciò non può essere lasciata da un canto neppure rispetto

all' arte. Anche nello studio di questa disciplina il cammino si fa differente, a seconda delle differenti mire. Si può volere, p. e., una pittura alla maniera de' Fiamminghi, tutta verità e natura, tutta improntata delle idee e delle forme più comuni del nostro presente; ed in tal caso conviene indirizzare i giovani allo studio il più minuto del naturale, alla esatta, anzi scrupolosa imitazione de'suoi accidenti, agli effetti di ben giuocata luce, che trasfondano all'occhio gradevoli illusioni. Si può bramare, per contrario, una pittura sfarzosa d'apparati e riccamente decorativa; e, dato ciò, diventa indispensabile guidare le matite e i pennelli a sorprendere nel vero i più smaglianti effetti di chiaroscuro e di colore, a sbrigliarsi colle tumultuose linee di Pietro da Cortona, del cavaliere d' Arpino, del Tiepolo. Si può desiderare l' arte severa dei Greci, tutta forma e gravità, nulla curante gli affetti intimi dell' anima, l'arte infine accarezzata dai David, dai Benvenuti, dai Camuccini; e corre allora il debito di condurre i giovani dinanzi alle migliori sculture greche e romane, e adoperare in modo che da simili esemplari, e da que' soli, traggano, non soltanto la ispirazione, ma il segno e la maniera.

Lo stesso è da ripetere relativamente alla scultura e alla architettura, perchè anch'esse su differenti strade possono camminare, e ci camminarono infatti nel passato.

Per quanto nelle tre accennate direzioni dell' arte ci sieno lati pregevoli, non mi pare desiderabile per altro il vederle ora seguitate da un' Accademia, e da un'Accademia italiana. Noi, per tutto il correre del XV secolo e sul cominciare del XVI, avemmo un'arte così grande per espressione, per eleganza, per monumentale decoro; così legata alla civiltà nostra, che il volerla diversa somiglierebbe a follia. Perchè bramarla infranciosata o germanizzata quest'arte, perchè volerla sorella alla fiamminga ed alla spagnuola, se i migliori artisti di quelle nazioni tanto più guadagnarono fama, quanto più posero assidui studi sulle opere nostre? Ragione, gusto, onore nazionale, amore del

bello sereno, domandano agl' Italiani che le nobili tradizioni della gigantesca arte loro non lascino, per goffa libidine di modernume, dimenticate, e su quelle norme si adoperino di condurre gli artisti novelli.

Parecchi a questa mia dichiarazione risponderanno ghignando : eh ! la bella novità che ci venite dicendo. Lo sappiamo anche noi che l' arte giova studiare secondo le regole dei nostri sommi italiani del quattrocento e del cinquecento : lo sappiamo anche noi che fuori di là non v' è salvezza ; e infatti in nessuna scuola si vogliono quelle regole pretermesse : anzi si usano tutti i modi per tenerle in onore, e per inviscerarle nei giovanetti iniziati all' arte. — Parmi però che a questi cotali potrei dare risposta ben semplice. — Direi loro : se fosse proprio vero che nelle Accademie o nelle scuole private s' insegnasse il metodo tenuto dai nostri sommi artisti del passato, dovrebbe risultarne che i più fra i presenti manifestassero, nelle maniere loro, gl' indizii di quel metodo, od almeno un' imitazione più o manco libera di quelle vecchie maniere. Invece quasi tutti gli artisti (e quelli usciti dalle Accademie in particolare) neppure ricordano, nei prodotti del loro ingegno, le tradizioni de' nostri insigni maestri, di quelle tecniche preziose nulla sanno, nè si curano sapere.

Se pittori, copiano materialmente la natura e ci danno stoffe e ciccia a josa, ma non la vita dell' anima ; — se statuarii, s' impancano al Vaticano a rubacchiarvi movenze e getti di panni, e teste, e braccia, per poi regalarci Giovi e Veneri sotto le sembianze del Salvatore e della Vergine, mal riproducendo però il dotto pianeggiare e la robusta energia del greco scalpello ; — se architetti, copiano e copiano sempre, senza discernimento, senza ragione sufficiente, ora le fabbriche del Palladio, ora quelle del Vignola, ovvero per ghiribizzo di seguitare i saltellamenti della moda, storpiano qualche pinnacolo gotico, applicandolo spesso a fabbriche in cui il gotico s' attaglia co-

me il latte nell'aceto. Non tutti vanno per la tôrta così; belle eccezioni si contano anche oggigiorno, ma è vecchio adagio, che l' eccezione prova la regola.

Or dunque da tutto ciò ne risulta, che i metodi dell' arte fondati dai sommi quattrocentisti e cinquecentisti nostri, nón sieno seguitati mai dalle Accademie. — Pazienza questo, ma almeno ci fosse un metodo qualsiasi: a qualche sbocco si riuscirebbe. Così come le cose vanno non può risultarne nulla, quand' anche gl' insegnanti fossero eccellenti.

Di conseguenza, torna di somma importanza fissare tal metodo, e di sommissima poi il conformarlo, per quanto è possibile, a quello degli antichi. Ad ottenere l' intento non vi è altro modo, a creder mio, che desumerlo, questo metodo, dai trattati lasciatici da que' buoni vecchi, dallo studio delle opere loro, dai disegni o modelli originali che servirono di preparazione a quelle opere. Se dovessi qui scrivere un libro anzichè poche considerazioni, potrei, col mezzo di un esame analitico sui tre elementi accennati, chiarire limpidamente sì fatto metodo per le tre arti principali, ed eziandio per le secondarie. Ma non essendomi ciò possibile adesso, mi contenterò d' indicare per sommi capi la maniera colla quale i nostri padri istruivano all' arte.

Come ho già dimostrato nella prima parte, premettevano ad ogni studio quello della geometria, facendola servire quasi alfabeto della forma. Col mezzo d'essa i pittori e gli scultori imparavano a decomporre le superficie del vero in tante figure elementari geometriche. Non ho certo bisogno d' aggiungere a quanto ho già detto, come in così fatto modo erudissero l'occhio alla misura ed alla proporzione.

Gli architetti poi della geometria si giovavano, come base non solo, ma come svolgimento delle loro composizioni. E si fondavano sull' incrollabile principio, che le figure regolari geometriche, tanto piane che solide, danno, negli spartimenti loro,

risultamenti armonicamente euritmici. Di guisa che, collo svolgere, a mo' d'esempio, un ottagono nelle sue superficie, ne usciva unità congiunta a varietà, legame di linee, ordine facilmente comprensibile all'occhio, per quanto fosse immaginosa e svariata la composizione. Ammessa infatti una generatrice geometrica regolare, le forme da essa ordinatamente generate appariscono, anche allo sguardo dei non artisti, parti di un tutto che, pur da questo separandosi, vi si ricongiungono. Che una simile massima fosse profondamente radicata negli architetti del medio evo, ce lo provano ad evidenza fatti moltissimi, in ispecialità nello stile adottato dalla famiglia dei Cosmati a Roma, e nell' altro bellissimo di cui fu padre Arnolfo di Cambio. Guardate, ad esempio, la pianta della basilica di S. Maria del Fiore in Firenze, opera insigne di quest' ultimo, e scorgerete come sia il prodotto d'ingegnose combinazioni geometriche. Le sue navi si compongono di quattro ordini di circoli collegati simmetricamente in modo, da far sì che ne' centri de' laterali si piantino i piloni spartitori delle navi; ed i quattro centrali invece sieno origine dei quattro quadrati costituenti i quattro spazii interposti fra pilone e pilone, e formanti del pari la nave mediana e le minori. Il centro della crociera risulta poi un ottagono, dallo sviluppo de' cui lati si svolgono altri ottagoni; come da un' industre combinazione di quarti di cerchio e di emicicli, vien prodotto l' alzato, tanto per ciò che spetta all' impostatura, come al vertice intradossale delle vôlte (1).

Egualmente constano di combinazioni geometriche, e la chiesa di S. Croce, e la Loggia dei Lanzi, pensiero insigne dell' Orgagna, e il suo mirabile altare di Orsanmichele, e il campanile di Giotto, e tante altre costrutture egregie di quella età.

(1) V. Faltoni, *Razionalità geometrica della pianta e dell'alzato del tempio di S. Maria del Fiore, secondo il concetto d'Arnolfo.* — Firenze 1855.

Trovate poi colla geometria e colla intersecante del cono ottico, a mezzo del vetro, le regole della prospettiva, cominciarono gli artisti a valersene, a fine di rappresentare la verità giusta norme scientificamente sicure, e fecero così avanzare la forma ad incomparabile bellezza. In conseguenza stimarono essi necessario, quando dovettero insegnare l'arte loro, di porne a basi fondamentali la geometria e la prospettiva. Laonde dovrebbesi far pro' dell'esempio, e quando un giovane entra nello stabilimento accademico, insegnargli subito queste due discipline, ma con regole semplici, senza astruserie. — Gioverebbe poi che nel tempo stesso gli si facesse esercitare la mano e l'occhio a disegnare solidi geometrici, giacchè apprenderebbe non solo le norme più semplici della linea, ma le regole del chiaroscuro. Di tal modo si formerebbe presto l'intelligenza e la mano, e l'una ajuterebbe l'altra proficuamente. Chi sa disegnare con esattezza una retta, un circolo, un quadrato senza il soccorso degl'istrumenti, è presto in grado di segnar bene qualsiasi figura dal rilievo, e di intendere la ragione de' suoi piani.

Contemporaneamente dovrebbe il giovane essere istruito nella prospettiva elementare; e quando dico *elementare*, intendo quella che porge idea della sfuggita de'corpi, senza annuvolar la mente in tutte quelle combinazioni di linee, necessarie a porre in prospettiva dettagli architettonici. Mi pare un pregiudizio grave quello ch' ebbero sino adesso le Accademie di voler insegnare la prospettiva (e quale prospettiva sovente!) solo a quegli alunni che possedevano gli elementi di architettura. Ciò produce due danni considerevoli: 1. di ritardare l'insegnamento più importante all'artista, cioè quello della prospettiva; — 2. di renderne confusa la percezione, pel troppo complicarsi delle operazioni. — Ammesso, come spero non si possa contestare, essere la prospettiva elemento necessario del sapere artistico, non è mai abbastanza affrettato il

momento d' insegnarla: e bisogna sia insegnata coi metodi più semplici, se vuolsi che ne rimanga saldo il principio nella intelligenza de' giovanetti.

Di questa guisa la pensava il sommo Leonardo, autorità la quale non sarà, confido, disconfessata da nessuno, come l' ottima fra tutte. Egli volea che geometria e prospettiva fossero base all'arte, e ce lo lasciò scritto ne' suoi precetti. — Nel primo egli dice: — *Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tale superficie.* — Ciò è come un dire che bisogna adoperare tutt' i mezzi, a fine di conoscere cosa sia punto, linea, superficie e i corpi che dalle superficie vanno accerchiati, cioè la geometria non solo elementare, ma *rappresentativa* (1) la quale si fa dimostrazione di simili parti. E si noti che Leonardo dice *scienza della pittura*, non arte; tanto egli sapeva che tutto quanto spetta a questa disciplina, deve impararsi scientificamente, non per la via empirica.

In altro precetto che di poco distà dall' accennato, afferma Leonardo che il giovane *deve prima imparar prospettiva, poi la misura d' ogni cosa.* E difatti è logico che per dare le apparenze delle cose esattamente, si conoscano di queste le quantità reali, che solo dalla misura risultano. Egli è perciò che gli antichi, nel farsi a copiare il modello vivo, sempre lo misuravano. Noi poi, da que' gran dottori che ci vantiamo, siamo contenti di copiare quel che ci pare di vedere, senza occuparci più che tanto a sapere se le apparenze dell' occhio si conformino alla realtà. E poi diciamo questo il secolo della scienza! E sarà vero forse per tutt' i rami dello scibile uma-

(1) Questa parte di Geometria noi diciamo *descrittiva*, ma i Tedeschi meglio ne dichiarano lo scopo, chiamandola *darstellende Geometrie*, cioè rappresentativa; e infatti è tale, perchè rappresenta i corpi, e quali sono in realtà (geometrici), e quali appariscono sul taglio del cono ottico (prospettici).

no, ma non per la tapina pittura, la quale da un pezzo cammina sui deboli trampoli dell' empirismo.

Ma torniamo a Leonardo, il quale in altro precetto espone la seguente insigne massima, a cui troppi artisti non vogliono badare: — *Sempre la pratica vuol essere edificata sopra la buona teorica, di cui la prospettiva è guida e porta: senza di quella nulla si fa bene, così in pittura come in ogni altra professione.* — Simile norma, svolgendo il concetto di Leonardo mirante a far la scienza regolatrice della pratica, ci addita come la prospettiva debba esser l' esordio d' ogni insegnamento artistico. E in effetto, se essa è *guida* dell' arte, deve, al pari d' ogni guida, precedere; e se n' è *porta*, si fa manifesto, che per essa soltanto è dato penetrare nell' edificio.

Abbandonino dunque le Accademie l'uso dannosissimo di cominciare l' istruzione facendo disegnare coi modi empirici, bocche, nasi, occhi, mani e piedi, prima dalle incisioni o litografie, poi dalla plastica; e ci sia invece, come insegnamento elementare, una specie di scuola preparatoria, con un istitutore apposito, nella quale tutti gli alunni di primo anno imparino geometria elementare delineata senza istromenti, e contemporaneamente la prospettiva.

Mi figuro che vi sarà più di uno il quale, sentendomi tanto parlare di geometria e di prospettiva, e fare su tali discipline sì grande assegnamento, s' immaginerà ch' io voglia far diventare l' artista un emulo di Legendre e di Thibault. Al contrario, se opino con l' antico Panfilo, coll'Alberti, col Leonardo, col Durero, che questi due rami scientifici sieno necessari a far prosperoso l' albero dell' arte, son d' avviso altresì che non abbiano ad occupare, con gretta pedanteria, la mente dell' artista; nè ad impastojare il libero volo della sua immaginazione, nè a legargli la mano. *Tutto si fa nelle arti del disegno colla geometria e colla prospettiva, e nulla con esse,*

disse a me un grande pennello moderno (1); ed è vero: perchè mentre lo artista, sprovveduto di questi ajuti, *è come nocchiero ch' entra in mare senza timone e bussola, che non ha certezza dove si vada* (Leonardo), se poi alle leggi inflessibili di queste due scienze sommette ogni parte delle opere del suo genio, s' insterilisce o pedanteggia cotanto, da perdere spontaneità, grazia, e quelle indefinibili attrattive che si dicono *simpatia*. — Son prova indubbia di ciò il Mantegna ed Alberto Durero, che geometri e prospettivi di prim' ordine, non arrivarono mai le doti accennate. Laonde le opere loro, pregevolissime pei veri conoscitori, perchè ricche di scienza, non destano nell' animo il diletto di quelle d' altri quattrocentisti meno dotti.

Egli è per questo ch'io bramerei fossero assai presto insegnate le norme scientifiche ai giovanetti avviati all' arte, e perchè in quella età attechiscono più tenaci nella loro memoria, e perchè si fanno grammatica all' occhio e gli danno, se così posso dire, il senso geometrico e prospettico, senza quasi più bisogno di regola. Diventano, in una parola, ciò che sono allo scrittore le regole di grammatica e di sintassi: egli le impara fanciullo, e si connaturano al suo linguaggio, di guisa che le sente quasi nella sua penna quando scrive liberi pensieri; e se ne emancipa, al caso, con sapiente coscienza, e si mantiene corretto senza urtare in pedanterie. Ma se questo scrittore non le avesse apprese mai quelle regole, se non avesse consumate le carte del Corticelli e del Cinonio, se nelle pagine auree de' sommi nostri non avesse conosciuto le tante leggiadrie della lingua, potrebbe egli arrivar mai a comporre potente scrittura? Queste cose nel cammino delle lettere non sono già più disputabili; tutti le sanno, e ridono di chi le disprezza. Perchè dunque non le si vogliono nelle arti del disegno, che sono pure manifestatrici dell' umano pensiero? Il perchè è lim-

(1) Delaroche.

pido, se non erro; dal cominciare del settecento sino adesso, le arti furono ridotte al misero cômpito d' imitatrici servili o dell' antico o della natura; e per imitare meccanicamente non v' è bisogno di regole: basta l' occhio e la mano, addestrati dall' esercizio.

A comprovare la necessità delle regole anche nelle arti figurative, aggiungerò qui una riflessione di Töpfer (1), il più brioso e più profondo insieme degli estetici moderni. Nella mente dell' uomo, dic' egli, sono da notarsi tre stadii. — 1. Quello in cui ignorando essa l' arte, opera a caso ciò che gli detta dentro, e tenta di manifestare l' ideale procurando valersi di quella forma incoerente che può esprimere. Essa allora è veramente originale, ma di una originalità inefficace, perchè le manca forma accomodata. — 2. Quello in cui impara le regole per estrinsecare la forma; e allora perde originalità, si fa ligia ai modi scientifici di rappresentare il modello, ed è forza subordini sè stessa a questi modi. — 3. Quello in cui, apprese le regole, cammina libera ad esporre il proprio pensiero, valendosi della forma di già appresa; e allora ritorna alla originalità, ma ad una originalità efficace, sicura, padrona dell' arte; sempre ammesso che ci sia ciò, che il Töpfer chiama la *bosse*, e noi diremmo, l' attitudine al fecondo immaginare. — Chi volesse posporre od antemettere, e in qualsiasi modo trabalzare questi procedimenti dell' intelletto, non riuscirebbe a nulla di buono. Quell' artista il quale, senza saperne di regole, s' immaginasse di farsi abile col solo copiare empirico, se anche avesse genio trascendente, darebbe in follie od in goffaggini; e quell' altro invece, il quale si piacesse d' addentrarsi nelle regole quando già uscito dalla scuola, non avrebbe più la pazienza e l' attezza per così arido studio; o se anche avesse l' una e l' altra, difficilmente potrebbe dimen-

(1) *Réflexions et menus propos d' un peintre genovois, — ou Essai sur le Beau dans les Arts.* — Paris 1856, pag. 249 e seg.

ticare i danni del casuale empirismo a cui s'educò. — Laonde ne viene, che le regole sia necessario impararle, ed impararle quanto più per tempo è possibile.

Intendiamoci però bene con queste regole. Le raccomandate da me non son di quelle che abbiano a guidare l'ingegno nei suoi concetti, nè quindi debbano porlo sotto le strettoie perchè ne escano prodotti fatti a stampo. Non son di quelle che, al paro delle poetiche d'Aristotele, d'Orazio e compagni, abbiano a fissare la maniera e lo stile d'una creazione d'arte. — Al contrario; esse non mirano che a rendere la mente sicura nella forma, perchè si lanci più libera e senza dubitanze all'idea, ch' ella soltanto colla forma può ripensare. Sicchè l'artista imperito, o non perito abbastanza di questa, è forzato a ricorrer sempre od al maestro, od alla natura, e sotto la ferula del primo, o gli aspetti materiali della seconda, conformare l'idea: povero schiavo, condannato alla più dura delle catene, la imitazione perpetua. Ma imparata l'arte colle regole che accennai e con quelle che accennerò in seguito, egli diventa padrone del suo pensiero, vale a dire può esprimerlo compiuto, largo, libero, senza impacciarlo nelle rabbiose impotenze di chi vuol manifestare l'idea e non trova la parola acconcia, perchè la ignora. Mi si dica di grazia in quale altra maniera si giunga a tanto, senza conoscere della forma le regole? Col genio, mi risponde taluno, colla intuizione, coll'esercizio. — Parole vaghe di chi o non sa che cosa frutti lo studio severo, o non ha voglia di studiare, e spera tutto dal calore dell' animo e dal caso. E il caso ha prodotto, è vero, la teorica della caduta de' gravi, ma bisognava essere Galileo per rendere fecondo di scienza quel caso. — E per diventare così pronto fecondatore di un accidente, quanti studi! ch' è come un dire, quante regole apprese nella età prima!

A stringere il discorso in una di quelle sintesi che tolga alla malevolenza ed alla sbadataggine fin il pretesto di fran-

tendere il mio pensiero (fatto che pur troppo mi avvenne più volte) concludo che io sono partigiano delle regole usate dagli avi, finchè si tratta di apprender bene la forma, avversissimo alle regole quando si vogliano guidatrici del pensiero. — No, libero deve, essere l' artista ne'suoi concetti, libero nella meditazione delle cause che li producono; osservatore perspicace della natura morale perchè sia fecondatrice d'un ideale figliato dal sentimento, non rubato o mendicato da cento autori; e per giungere a questo, per non essere nè ladro, nè mendicante, per non aver ceppi al cervello, è necessario che la mente raccolga la forma appresa co' mezzi scientifici, e non si valga altrimenti di forma incompleta, intraveduta fra i mille incerti tentativi dello empirismo. — Sarà più pronto, più agile, più spigliato il concetto, quanto meno dovrà affaticarsi a trovar forma accomodata alla sua manifestazione: questo già tutti lo sanno; perchè dunque certuni s' ostinano a ripetere che, procedendo a caso, o (il che vale lo stesso) secondo metodi contradditorii nello imparare la forma, ne escono artisti più valenti? Sarebbe quanto un dire, essere più abile il cantante che solfeggia ad orecchio, che non quegli il quale sa le note e la musica per via di regole.

Si raccertino i dissidenti, gli amatori da conversazione, quegli artisti tutti che solo nella copia d' un modello condotta a caso stimano riposte le difficoltà dell' arte, si raccertino dico, che non s' imparano bene, senza l'aiuto delle regole, nè il disegno, nè il chiaroscuro, nè il colorito. Chi queste cose non sa e spera d' indovinarle a furia d' esercizio, artista valente non sarà mai; e l' abilità degli antichi maestri, somma ne' tre rami accennati, n' è testificazione indubbia, ma lo è forse di più l' imperizia che i moderni manifestano in essi, quando pure natura li abbia dotati di vigoroso ingegno: prova incontrovertibile che lo ingegno non basta a riuscir bene nella forma senza lo studio metodico e guidato da norme fisse.

E questo serva a rispondere all'erronea opinione di molti, i quali s' ostinano a dire, dovere l' educazione adoperarsi non altro che a svolgere in ogni uomo, fin da' teneri anni, *la propria individualità*. — No, l'individualità, appunto perchè tale, è frutto delle cose imparate, non le precorre; e per imparare l' una o l' altra conviene seguitare la via fissa, prestabilita a ciascheduna. — Uno scolare, allorchè apprende grammatica, non può offerire individualità nessuna, ch' è quanto a dire, originalità; e sulle panche della scuola furono del pari privi di codesta sovrana dote, così il sommo Manzoni, come un povero protocollista. E guai se la non fosse di questo modo; l' individualità precoce sdegnerebbe la scienza; e l'empirismo dominerebbe il campo, sfoggiando tutt' i suoi fosforici splendori. Come allora aver più uomini di alto e profondo sapere? Per salire in alto è lunga la scala, del pari chè per discendere nel profondo; e chi tentasse arrivarvi con uno slancio od un salto, si trasformerebbe nella rana di Giove.

Il ragionamento che, rispetto alle lettere, chiarisce l' evidenza di questi veri, nell' arte è poi rincalzato da fatti irrecusabili, perocchè gli studii primi, in particolare de' vecchi pittori dell' epoche auree, hanno tutti un marchio di singolare somiglianza (1). Quando guardiamo attentamente una raccolta di disegni originali de' maestri più famosi del quattrocento e del cinquecento, vediamo i *nudi* primi di Raffaello accostarsi a quelli del Ghirlandaio, gli studii dal vero del Pollaiuolo, agli altri del Botticelli; e tutti avere una sola manie-

(1) Ecco la prova più irrecusabile che allora, con cento maestri che pure non aveano nessun contatto gli uni cogli altri, v' era una tradizione, diciamo meglio, un metodo trasfuso di generazione in generazione, che tutti stimavano ottimo, e quindi tutti seguitavano nella stessa maniera. La differenza nei metodi di studio, così nel disegno che nel chiaroscuro e nel colore, non comparisce che all'epoca dei Caracci; e nessuno, spero, vorrà asserire che quest'epoca desse artisti superiori a quella in cui fiorirono Raffaello, il Francia, Leonardo da Vinci.

ra, per guisa, da volerci l'occhio più esperto a notarne le differenze di stile. Eppure, diventati artisti que' valentuomini, presero vie diverse, e tutte originali. Ma a che cercare prove le quali testifichino, come l' artista di quelle età, finchè studiava fanciullo, non mirava alla boria di essere originale, se già le prime opere di Raffaello sono così improntate dello stile del Perugino, da prenderle per lavori di quest' ultimo? E sì che nessuno potrà dire mancasse nel Sanzio la forza dello ingegno, e la potenza di sferrarsi dalle regole. Ma egli tenne forza e potenza soffocate, finchè imparò scientificamente la forma. — Finiamola una volta dal volere l'imperizia maestra di originalità, e dall' immaginare che il *genio* si faccia professore, innanzi di conoscere a fondo la professione.

Tutto ciò dichiarato per isdebitarmi dall' accusa di pedantesco idoleggiatore delle regole, procedo ad esporre la mia opinione sul modo più opportuno a condurre, una ad una, le scuole accademiche.

Appresa la geometria e la prospettiva, e come discipline, e come esercizio a formare abile la mano, gli alunni dovrebbero percorrere i due corsi d'ornato e di elementi di figura. — Io stimo necessarii a qualsiasi ramo d' arte questi due studi, imperocchè il primo, se giudiziosamente insegnato, ammaestra a tutte quelle forme svariatamante leggiadre che sono nella natura vegetale, e insegna i modi più acconci per combinarle a decorazione; il secondo prepara a disegnare con giustezza la figura umana. V' ha chi pensa adesso, che questi due corsi, sendo affatto elementari, debbano porsi fuori delle Accademie. Io non sono di questo avviso, ed eccone la ragione.

Perchè un giovane avviato all' arte possa percorrere le scuole superiori d'essa senza vizii radicali, forza è averlo preparato bene nelle elementari. Se queste sieno difettose o disposte su cattivi sistemi, ne segue che anche gli alunni più

ingegnosi rimangano incapaci di trar profitto dalle scuole superiori, per quanto bene dirette. Ora, ad avere una sicura guarentigia che questi giovani non possano aver succhiato cattivo latte sino da' primi anni, miglior partito è quello di tenere le scuole elementari affigliate allo Stabilimento che deve condurli agli alti scanni dell' arte.

Ma quale la via per assestar bene queste scuole elementari tanto d' ornato che figura? Risposta astrusa, dopo l' esperimento di tanti metodi, i meglio dei quali di nessun esito vantaggioso neppur essi.

Il più universalmente usato oggidì, è quello di dar a disegnare stampe che portano pezzi di fogliame, se parliamo di ornato; ovvero nasi, occhi, bocche, se trattiamo di figura. Poi si fanno copiare altre stampe con ornamenti aggruppati pel primo ramo; con teste ed estremità ed anche intere figure per l' altro. Indi per esemplare agli studiosi d' ornato si danno, buone plastiche tratte per lo più dall' antichità classica o da fregi del cinquecento; ed ai figuristi, teste ed estremità in gesso cavate da statue antiche. I disegni d' ordinario si vogliono pazientemente finiti, curando piuttosto il buon meccanismo della matita o dell' acquerello, che non il sicuro contorno e la buona intelligenza del chiaroscuro. Dichiaro francamente che questo metodo non mi pare acconcio, e in breve ne dico il perchè.

L' intaglio su cose di rilievo, è la riproduzione di queste cose con una maniera propria a chi prese ad inciderle, la quale è forza si vesta più o meno del sapere e dell' individualità di colui che la eseguì. Arrogi, che il mezzo adoperato non può imitarsi colla matita, sempre più morbida nel suo tratto degli aridi tagli sul rame. Quindi, chi copia dalla stampa vede l'oggetto attraverso gli occhi altrui, ed è forzato a convertirlo un' altra volta, secondo i proprii, per adattarvi i meccanismi della matita, così diversi da quelli dell' intaglio. — Dif-

ficoltà sopra difficoltà; e il gravissimo guajo poi, che se si raffrontasse quella copia di copia coll' originale di rilievo, si troverebbero differenze incomportabili. — Che cosa dunque ha imparato il giovane? A fare un disegno di convenzione buono a nulla; peggio, non avrà capito nè il perchè del girare dei corpi e delle loro sfuggite, nè le ragioni delle ombre e dei lumi. Meglio dunque cominciar a drittura ad offerire per esemplare oggetti di tutto rilievo. Si oppone che ad un principiante riesce difficilissimo il copiarli con esattezza: non è vero. Basta ch' egli conosca le prime regole di prospettiva, che s' avvezzi a tener fermo l' occhio al suo punto, che gli esemplari sieno corpi semplici, e la difficoltà sparisce; sparisce a modo, che gli diverrà più facile il copiare dal rilievo che dall' intaglio; perchè intenderà in maniera, si può dire, palpabile, le ragioni delle apparenze che ha dinanzi.

Ciò però non è bastevole allo scopo; ci vuol di più. Ci vuole, cioè, un insegnamento che avvezzi ed occhio e mano del giovane ad essere concordi, e a farsi aiuto vicendevole. Conviene abituare l'occhio a scorgere bene la rispondenza fra le linee esterne ed interne di un oggetto, ne' varii suoi piani; e bisogna educare la mano a dar conto di quelle linee con un segno netto, sicuro, geometrico. — È un errore quello di permettere che i giovani facciano in prima un contorno informe dell' esemplare ch' hanno dinanzi, per accomodarlo da poi. Importa invece che l' alunno, prima di porre un segno sulla carta, lo confronti mentalmente colla forma dell' oggetto, poi lo metta giù netto, spiccato, colla giusta sua inclinazione, adoperando in guisa, come se non avesse neppure il mezzo di cancellarlo. È un po' aspro questo esercizio in sulle prime, ma solo gl' inetti all' arte non vi riescono. I ben disposti lo imparano presto, e giova ad essi per tutta la vita, imperocchè contraggono l'abitudine di rappresentare con un solo segno gli oggetti, e acquistano così ad un tempo, scienza della forma e diligenza.

Degli aiuti per agevolare questo esercizio, ce ne sono molti, e facili ad usarsi. Prima di tutto il *piombo* che da Leonardo sempre consigliato, serve, come egli dice, *a trovare i riscontri delle cose*. Poi c' è la squadra zoppa d' inclinazione ch' è norma a sistemare tutto geometrico il primo insieme; e quando un insieme è ben geometrizzato fin dal principio con leggerissimi segni, il dargli forma diventa fatica da poco per chi ha mano agilmente pronta.

I disegni finitamente condotti a punta di matita, sono una bellissima cosa a vedersi, ma spesso testificano la pazienza anzichè la intelligenza. Meglio dunque abbandonare questi mezzi soverchiamente lunghi, e contentarsi di un meccanismo diligente sì, ma semplice, e inteso più ch' altro, a dar spiccati i piani di un corpo in rilievo. — *Sieno le ombre de' tuoi disegni a maniera di fumo, senza tratti*, dice Leonardo; ed ha ragione, perchè si eseguiscono più presto, e fanno meglio comprensibile il chiaroscuro, senza perdere ore infinite.

Bando poi, e perpetuo bando, al carbone usato pei primi contorni; perocchè il carbone avvezza alla negligenza, e colla grossezza del suo segno impedisce si discerna e si colga la linea giusta (1). Si proscriva del pari quell' abitudine comune a molte pubbliche scuole, di far disporre le masse del chiaroscuro collo sfumino intinto nella polvere di matita francese. Ciò guida ad un nerume nella parte ombrata, ch' è contrario a verità, sempre dolce e trasparente nelle sue ombre;

(1) Gli antichi nostri contornavano spesso collo stile di piombo, e voleano sempre linee sottilissime nel contorno. Ecco un passo dell' Alberti che lo dimostra ad evidenza. — « Io penso che il disegno si abbia a fare con linee » sottilissime, e che al tutto non si discernano dall'occhio siccome dicono che » soleva fare Apelle pittore nello esercitarsi e combattere a chi più sottili le » faceva, con Protogene. Imperocchè il disegno non è altro che il tirare dei » dintorni, il che se si farà con linee che appariscono troppo, non parranno » margini delle superficie in essa pittura, ma parranno fessure. » — Pag. 303 della traduzione del Bartoli (Ediz. di Bologna 1782). Qual dura lezione a coloro che porgono in mano ai giovani il licenzioso carbone!

ed obbliga del pari a dover colla mollica di pane levar le macchie, e rinettare le parti in chiaro, insudiciate da quella sporcizia. Ne esce quindi un disegnaccio nero nero, senza spiccatezza di contorni e di piani, in cui l'artificio si fa orpello alla male ordinata forma.

Neppur mi piacciono i disegni condotti su fondi scurissimi. — Meglio usare il giovane a disegnare senza altro fondo che quello della carta. Di tal guisa impara più facilmente come un corpo sferico presenti nel chiaroscuro tre piani principali, cioè, luce, ombra e piano sfuggente dal lato luminoso, ed è quello formato dalla girata in iscorto del corpo, la quale non può essere ferzata che obbliquamente dal raggio diretto luminoso.

Il saper copiar bene è di grande utilità, ma per averne la maggiore, bisogna ricordarsi quello che si è copiato. L'uomo non sa che quello che si ricorda, vecchia massima rafforzata dalla famosa sentenza dello Stagirita, che il nostro sapere sta nella memoria. Che cosa varrebbe infatti aver copiato per anni ed anni, se nulla fosse rimasto nella reminiscenza di quelle copie? Come sperare che venga il dì in cui l'artista sia in grado di fare da sè? È egli possibile comporre senza avere forme sicure nella mente? Ma la memoria è una facoltà che, al pari dell' attenzione e della intelligenza, conviene esercitare perchè fruttifichi: e per renderla fruttuosa fa di mestieri metterla in movimento per tempo. — Il fanciullo tutto ricorda; l'adulto non rammenta che le cose a cui è abituato. — Di più, esercitata per tempo la memoria, vantaggia l'attenzione, perchè a ricordare bene una cosa bisogna averla considerata e studiata attentamente. La memoria feconda è più che due terzi dell' artista, sia ch' egli tratti le arti del bello visibile come quelle del sensibile. E se costui avesse debole tale facoltà, si rimarrebbe sempre mediocre. — Dice bene quell'alta mente del Bianchetti, non mi ricordo in quale de' sempre inge-

gnosi suoi scritti, che si può dare sì una ricca memoria senza ingegno, ma giammai un forte ingegno senza robusta memoria.

Laonde torna di grandissimo giovamento lo avvezzare il giovane artista sino da' primi anni a ripetere di reminiscenza ciascuno degli esemplari copiati. Poi giova molto simili esperimenti, raffrontare colle copie prime e notarne le differenze, gli errori, le parti più facilmente rammentate, e le incompiute; e quelle poi non rimaste nella mente fare un' altra volta ripetere. Parecchi m'onorarono di lode benigna per aver introdotto in tutte le scuole dell' Accademia veneta l' uso di riprodurre a memoria ogni esemplare copiato. Ma il merito, se merito è, si riduce a ben povera cosa, perchè io non altro feci che seguire i precetti di Leonardo, il quale più e più volte raccomanda di ripetere a memoria gli esemplari copiati, e di ripeterli tante volte, sino a che siensi bene impressi nella mente (1).

(1) Ecco i tre precetti di Leonardo che valgono a chiaramente dimostrare come il grand' uomo tenesse indispensabile ad una buona educazione artistica lo esercizio della memoria.

« Pittore, se vuoi aver notizia della forma delle cose, comincierai dalle » particole di quelle, e non andare alla seconda se non hai bene nella *memo-* » *ria* e nella pratica la prima. » Pag. 51.

« Il pittore dee studiare con regola, e non lasciar cosa che non si metta alla *memoria*. » Pag. 53.

« Quando tu vorrai sapere una cosa studiata *bene a mente*, tieni questo » modo: cioè quando tu hai disegnato una cosa medesima tante volte che te » la paia avere a mente, prova a farla senza l'esempio, ed abbi lucidato sopra » un vetro sottile e piano lo esempio tuo, e ponilo sopra la cosa ch' hai *fatta* » senza lo esempio. E nota bene dove trovi di aver errato li tieni a mente » di non errar più innanzi. Ritorna allo esempio a ritrarre tante volte quella » parte errata, che tu l' abbi bene nella immaginativa. » Pag. 64 (Trattato della Pittura, Edizione di Roma del 1817).

E già prima di Leonardo, Leon Battista Alberti avea detto nel secondo Libro della Pittura. — Pag. 305 (Edizione citata). « Tutto quello che di stu- » dio e di opera (i pittori) avranno posto in riconoscere la proporzione del- » le membra, essi conoschino avergli giovato a tenere *ferme nella memoria* » quelle cose che essi hanno imparate. « Più tardi il Vasari, nella Vita di

Or eccomi a dire dell' altra scuola elementare, quella degli ornamenti, scuola importantissima perchè la non serve soltanto alle tre arti maggiori, ma la è istradamento e base di tutte le minori. Non perdo parole a mostrare l' inutilità, anzi il danno di offrire a primi esemplari le meschine tavole dell' Albertolli. Di ciò son ora convinte sino le Accademie; e credo non ci sia che qualche scuolicina comunale o provinciale che ancora adotti quel corso. Stimo però acconcio il dire, come le scuole d' ornato, anche così ammigliorate come ora si manifestano nelle Accademie, non raggiungono ancora lo scopo. Che vi si fa d' ordinario ? Si danno a copiare bei modelli in gesso di vario stile, ma senza additare la applicazione loro ad una data forma. — Fogliami bellissimi, egregi intrecciamenti eseguiti a meraviglia; ma chi ha copiata tutta questa roba, come dovrà poi usarla ? Di qual maniera troverà nella mente l' ossatura d' una composizione ove incastrare tutto quel fastoso corredo di meandri, di ghirigori, di fantasie? Qui sta il guajo; e in effetto, se le copie nelle scuole odierne di ornato son buone, non appariscono di solito tali le invenzioni; congerie spesso indigesta di stili differenti, in cui trionfano di rado le linee di spartimento; e il fogliame, quantunque benissimo eseguito, fa le viste di esservi appiccicato senza connessione nessuna. — Un gran male l' ha fatto il gusto così

Tiziano, raffermò questi precetti colle seguenti parole: « disegnando in carta » si viene a empiere la mente di bei concetti, e s' *impara a far a mente* » tutte le cose della natura, senza avere a tenerla sempre innanzi, o ad aver » a nascere sotto la vaghezza dei colori, lo stento del non saper disegnare, ecc. » (Vol. XIII pag. 19 della Edizione del Le Monnier).

Eppure non ostante così fatte colossali autorità, non ostante le robuste ragioni del senso comune, v' hanno libri recenti nei quali sta scritto, l' *esercizio della memoria in fatto di scultura e pittura non poter produrre che lavori di convenzione, di meccanismo e di affettato, senza naturalezza e senza grazia.*

Quando uno dice, o peggio, stampa parole simili, ha già dato, per dirlo alla fiorentina, un così grosso tuffo, da meritarsi la più generosa indulgenza su qualsiasi pappolata gli potesse uscir dalla penna.

detto *rococò;* questo, balzano e delirante di sua natura, sdegna l' organismo della linea, e va come animale ferito nel capo; gira, gira, trabalza, si capovolge, poi cade stramazzoni. — Ma *il bel mondo* vuole *il rococò*, dicono anche i maestri; buon padrone il bel mondo, ma voi che dovete istruire, state saldi al buono stile, cioè all' ordinato ed organico, non insegnate se non l'ornamento nelle sue relazioni alle forme dell' ossatura, e vedrete uscirne cose che anche *il bel mondo* finirà col trovare più gradevoli di quegli uncini e di quel tumulto di ricci, di volute, d' arzigogóli senza ragione e senza ordine, di cui formasi lo stile di moda, il quale spero dia fra breve un bel lavoro agl' imbiancatori.

Bene addestrati i giovani nel disegno degli ornamenti, e in quello delle varie parti della figura umana (studi ambidue che vorrei comuni a tutti, qualunque fosse il ramo dall'arte a cui mirassero) ecco venuto il momento d' indirizzarli alle varie classi a cui sentonsi disposti, per ognuna delle quali dirò brevemente i metodi d' insegnamento che mi parrebbero più opportuni.

Cominciamo dall' architettura. Basta porre attenzione alla storia dell' arte nei secoli di mezzo, per essere ben presto convinti come i migliori architetti fossero o pittori o scultori, innanzi di erigere fabbriche. L' esempio di queste due arti li faceva periti disegnatori, e padroni quindi d'ogni ornamento, d' ogni forma edificativa. Perche dunque adesso ci contentiamo d' architetti i quali non sanno se non tirar linee, e copiare collo squadro gli ordini del Vignola? Se non ci fosse il ragionamento a provare l' errore in cui stiamo impantanati, basterebbero i numerosi esempii di quell' età. I pennelli e gli scalpelli d' allora ci diedero pure le fabbriche elegantissime che formano il decoro delle nostre città, e i moderni Vitruvii invece con tutto il loro corredo di matematiche, ci danno grettezze insignificanti che non hanno sovente neppure il pregio

della solidità, se non sieno alzate da qualche capomastro abile, il quale ripari colla sicura pratica, alle troppo trascendentali ipotesi della scienza pura (1).

Rispetto poi agli studii speciali che dovrebbe seguitare l'architetto nelle Accademie (sempre, già s'intende, dopo percorsa almeno l'intera istruzione elementare di figura e di ornato), stimerei dovessero cominciare da un insegnamento compiuto di costruzione, non tanto teorico quanto pratico. Perciò, la più estesa perizia di quella geometria descrittiva, che insegna da senno i modi sicuri di convertire esattamente in solido ogni più astruso movimento di piani tracciato sulla carta: quindi piena conoscenza dei materiali e dei modi di usarli e congiungerli; quindi nozioni statiche desunte dai fatti, onde rendere salda la fabbrica senza stringhe di ferro o ripieghi di temporaria durata.

Dice benissimo quel valent'uomo di Viollet-Le-Duc, in un recente suo articolo sul corso architettonico ch'ora professa alla Scuola di Belle Arti in Parigi il sig. Dufeux, che *i professori d'or innanzi devono procedere dal noto all'ignoto, e far comprendere ai loro allievi che in architettura, la forma bisogna sia, innanzi tutto, acconcia alla funzione, e la decorazione originarsi dalla costruttura, e questa farsi la conseguenza del giudizioso impiego de'materiali da cui va composta* (2). — La scienza del costruire deve dunque essere antimessa alla parte estetica ed ornativa, o, a meglio dire, farsi esordio di questa, se no, rimarremo sempre rincantucciati in quel vecchio errore di formare de'scenografi immaginosi piuttostochè de' veri architetti; scenografi, che posti alle strette dalle necessità costruttive, non troveranno modo di murare

(1) Con questo non intendo spregiare la scienza calcolatrice: la tengo anzi necessaria all'architetto. Intendo dire soltanto che essa non basta a costruire edificii solidi, se non l'aiuti una lunga e razionale pratica.

(2) *Encyclopédie d'Architecture* VII. Année N. 2.

solidamente le loro fantasie, o non riusciranno a dare carattere e convenienza alle costruzioni.

Il modo di giungere prestamente a questo, è, secondo me, uno solo: abbandonare quel vecchio metodo convenzionale usato da sì gran tempo nelle Accademie, di far cioè, que'disegni ambiziosi, che tutto mostrano, fuorchè la cosa essenziale, vale a dire la costruzione. Bisogna invece che i maestri insegnino a far progetti i quali, ben lunge dal risultare un vano esercizio di brillante acquerello, o prova d' un pennelleggiare diligente, mostrino tutta quanta la forma esecutiva dell' edificio, tanto nello insieme che nei particolari; di guisa che il capomastro discerna limpidamente nel disegno, e l' indole dei materiali che devono essere adoperati, e la disposizione loro, e il congegno acconcio alla portatura degli aggetti, e all' incavallatura dei tetti. La parrebbe una cosa facile a dirla così, ma che ci si mettano gli architetti accademici, e vedranno quante difficoltà si troveranno fra le dita, specialmente quando vorranno svolgere tutte le sezioni necessarie secondo le più sicure norme della geometria descrittiva. — A rendere poi utile da senno alla pratica il disegno architettonico, conviene far esercitare i giovani sopra temi in cui ci sia il maggior possibile movimento di piani, che uscendo da una data generatrice, vi si catenino con geometrica esattezza. — Io non credo che lo stile gotico puro possa essere d' un grande giovamento, o, a meglio dire, d' una vantaggiosa applicazione agli usi presenti, salvo gli ecclesiastici; ma credo però che un grande esercizio su questo elegante stile, apprenda il movimento geometrico de' piani ben meglio che tutte le altre maniere d' architettura. E ci vorrebbe di più: ci vorrebbe cioè una certa abilità a formare in modello la fabbrica che si vuol erigere. Il modello, anche in architettura, insegna mille volte meglio che un disegno per quanto accurato; e i nostri grandi architetti del passato tutti lavoravano di modelli.

Se l'ornamento deve uscire dal sistema edificativo come la conseguenza logica d'una premessa, ragion vuole che l'ornato speciale all'architettura sia insegnato con modi speciali, e non con quelli tenuti per la decorazione opportuna solo a fregio delle stanze ovvero all'intaglio in legno e alla tarsia. Si tratta d'inventare ornamenti che possano convertirsi in pietra, in terra cotta od in ferro, e che si colleghino industremente colla costruzione, senza mascherarla. Laonde bisogna insegnarli nelle relazioni loro co'materiali e coll'ossatura della fabbrica. È tempo di finirla col vecchio metodo delle scuole architettoniche di trent'anni sono, le quali stimavano di avere alunni abili nell'ornato, quando sapevano disegnare con diligenza le cinque e le sette foglie di buona memoria, ovvero la pretesa origine del capitello corintio cavata da quel famoso corso dell'Albertolli, su cui ho già detto abbastanza.

Un professore d'architettura dev'essere ben addentro nella storia dell'arte sua, tanto per ciò che spetta a costruttura, come ad estetica, e conviene la insegni, simile storia, amorosamente a'suoi giovani, perchè le vicende dell'architettura sono guida a conoscere, non solo i varii stili usati nei varii paesi e popoli, ma servono a chiarire l'uso ch'ora può farsi di così fatti stili pegli edificii del giorno. Siccome uno de'più fecondi in applicazioni, e più ricchi di svariate forme, è quello italiano adoperato da Arnolfo e dalla sua scuola, così sarebbe utile che su questo elegantissimo prodotto dello ingegno nostro, il professore si fermasse a lungo, per darne a conoscere la bellezza organica dell'insieme e delle sue parti, accomodata a molti de' nostri materiali da costruzione.

S'intende già che i differenti stili conviene studiarli più sui monumenti che non sui libri: ma siccome i monumenti non possono essere alla mano d'un professore entro la scuola, perciò giova fornire questa di buone fotografie, le quali porgano esatta idea de' monumenti; di buone plastiche tratte

dai migliori ornamenti architettonici, e sopra tutto di modelli esattamente ridotti in iscala proporzionale, che permettano di vedere in rilievo e lo effetto e la ragione delle opere di cui sono rappresentazione.

Ed altra cosa vorrei, perchè neppure nelle scuole meglio condotte la scorgo usata; vorrei cioè, che quando i giovani, e colla misurazione di un dato genere di monumenti, e collo studio accurato delle sue parti ornative, si fossero insignoriti d' uno stile, venissero incamminati ad inventare secondo quello, affinchè essi avvisassero contemporaneamente l'uso più attagliato che se ne può fare. È verità non mai abbastanza ripetuta, che all' uomo torna sterile qualunque studio se non gli s' insegni la via d' applicarlo ai bisogni del giorno. L' omissione di questa avvertenza ha prodotto il danno che molte scuole d' architettura tedesche, benissimo dirette, perchè vi si fanno studiare con diligenza scrupolosa i migliori stili antichi e del medio evo, siensi tramutate in cattedre di archeologia, nelle quali si lavora a risarcire il passato, ma non a giovare con esso il presente. Vidi, p. e., in alcune, laboriosissimi ristauri di una casa di Pompei o del Palazzo de' Cesari. Queste fatiche egregiamente lavorate, costarono ai loro giovani autori tempo infinito. Ma che hanno essi mai guadagnato per poter essere architetti utili all' età presente? Io credo ben poco.

Proponendomi qui d' esporre alcune idee generali sul modo di meglio avviare gl' insegnamenti accademici, ma non già d' entrare in particolareggiate dichiarazioni sull'argomento (lo che forse farò ad altra occasione), non mi è dato svolgere, quanto sarebbe necessario, lo importantissimo tema, laonde passo difilato a dire come mi piacerebbero insegnate nelle Accademie le altre due discipline sorelle, cioè statuaria e pittura.

A dir vero, la scultura è così bene avviata adesso in Italia, che parrebbe non dovesse esservi bisogno di speciali modifi-

cazioni nell'insegnamento per mantenerla in fiore. Scultori abilissimi ci sono a Roma, a Firenze, a Milano, a Venezia; i veramente cattivi, pochissimi. Dovrebbesi dunque argomentare da ciò, che nelle Accademie, da cui i più moderni scalpelli uscirono, ci fossero ammaestramenti lodevoli. Senonchè, mi par di ravvisare nelle sculture d'oggidì (salvo poche eccezioni) alcune mende, lievi se vogliamo, ma che mi sembrano ingenerate dai sistemi d'educazione accademica. — Scorgo molti anche valentissimi, il cui stile è senza dubbio severo e corretto, accarezzare i loro marmi di guisa da toglier loro la fermezza de' piani, sicchè ti appariscono molli e come di cera quando stanno al posto designato, specialmente se lontano dall'osservatore! Altri ne veggo abbandonare l'energica via de' Greci, e cercare nelle statue i particolari più minuti della natura, e così darci, piuttosto che nobili concetti, copie minuziose del vero; dimenticando come la scultura sia destinata per l'indole propria, ad eternare grandi idee, a farsi monumento d'un pensiero elevato, e non già ad ingannare l'occhio coi giocherelli del naturalismo. Di certo contribuisce a mantenere simile difetto, quel vezzo ch'hanno adesso i doviziosi di collocare entro piccole stanze le statue che vengono allogando. Gli scultori, sapendo che quelle avranno ad essere vedute da vicino, le vanno arrotondando quanto più possono, ovvero le infronzolano di minuterie copiate dal vero, sperando di meglio accaparrarsi la simpatia de' così detti amatori, di rado assai forniti d'intelligenza vera per l'arte. — Avvezzati gli statuarii a camminare su questa strada, non sanno levarne il piede, neppur quando devono lavorare per monumenti veduti all'aperto e a distanza; e quindi anche allora scolpiscono con certo fiacco lisciume, in contrasto polare colla robustezza dottamente angolosa di Fidia e della sua scuola.

Colpa prima, per altro, di un fatto così generale, in uomini d'altra parte ben innanzi nell'arte ed ingegnosi, non può

essa che la istruzione prima. Portati nella scuola a copiare sempre il vero con ogni scrupolo ne' suoi particolari, perdono attitudine al piazzare largo, in cui i Greci furono tanto famosi.

Di più, il maggior numero d'esercizj condotti dagli alunni di scultura è in plastica anzichè in disegno, e perciò male si avvezzano essi a conoscere le ragioni del contorno e quelle del chiaroscuro. Laonde io crederei che la più essenziale riforma da portarsi nelle scuole di scultura entro le Accademie, quella dovesse essere di obbligare i giovani a disegnare molto e con severe norme, e a non ammetterli alla plastica se prima non fossero valenti nella matita. Che il rimedio sia giovevole, me ne fece accorto l'esperienza, perchè m'avvenne di trovar sempre più elevati e nel concetto e nella forma quegli scultori, che meglio sapevano disegnare (1).

E un' altra cosa bramerei fosse insegnata agli scultori nella loro giovinezza, cioè l'architettura propria ai monumenti sepolcrali ed onorarii. — È uno sconforto il vederne molti anche frà gli abilissimi, inventare una statua con ingegno senza saperla circondare di linee architettoniche degne. — Pare fino che non sappiano come la scultura non sia se non un linguaggio inteso a rendere più evidente e più bella l'architettura. Molti come se ne spacciano? Sì tosto che vien loro allogata

(1) È però da osservarsi, a proposito della scultura odierna italiana, che se essa è tanto più innanzi della pittura, ciò avviene forse perchè nel suo procedimento seguita, assai meno dell'arte sorella, le vie accademiche, e si svolge sempre nel campo della pratica. — E in effetto, quando un giovane sa un po' modellare in plastica, non rimane nell'atmosfera soffocante della scuola, ma si acconcia nello *studio* di un valente scalpello, e là comincia dal digrossarne i marmi, lavora da poi negli accessorii delle opere di lui, finchè istrutto dal veder sempre il maestro a fare, apprende anch'egli le pratiche, e colle pratiche la facilità ad attuare la forma, unica strada per salire correttamente alle altezze dell' *idea*. — Ecco una prova di più che se i migliori pennelli avessero allogamenti grandiosi, per condurre i quali fosse lor necessario di adoperare mani secondarie che li aiutassero, si formerebbero presto altri artisti valenti, e tornerebbero quindi compiutamente inutili le ora dannose Accademie.

un' opera, corrono da un architetto a farsi disegnare il concetto architettonico, e quindi ne escono spesso dissonanze gravi di concetto, scatenamenti di linee, o goffe composizioni. A questo sarebbe facile il rimediare nelle Accademie, obbligando i giovani scultori a studiare, nella scuola d'architettura, un corso speciale sui modi d'architettare le tombe e i monumenti onorarii di vario stile (1).

Questi miglioramenti non sono per certo difficili ad attuarsi, perchè sento gli abili professori preposti a parecchie delle pubbliche scuole di scultura, raccomandarli con ferma caldezza ai loro allievi, e adoperarsi perchè li mettano in pratica (2); ma le difficoltà s'incontrerebbero colossali se si volesse riformare l'insegnamento destinato alla pittura, perchè bisognerebbe quasi tutto mutarlo, tanto è lontano dai buoni metodi degli antichi.

Che si fa d'ordinario adesso nelle Accademie, per educare un pittore? Quando esce dagli elementi viene obbligato a studiare tre cose, per dir vero di somma importanza: prospettiva, anatomia, le statue antiche. — Rispetto alla prospettiva ho già detto le ragioni che mi fanno pensare essere sommamente dannoso il serbarla a questo momento. — L'anatomia, studio cotanto necessario, s'insegna di sólito all'alunno in un modo così poco razionale, ch'egli non ne può cavare grande

(1) Parecchi adesso si persuasero di questo bisogno, e ci riparano con utili studii sulla linea architettonica. Uno de' più abili anche in questa parte, stimo essere il cav. Giovanni Duprè, gloria non di Siena soltanto, ma d'Italia tutta. — Questo insigne scalpello tratta l'architettura ornamentale propria alla statua, con una perizia maravigliosa, e n'è irrefragabile testificazione il leggiadrissimo piede in bronzo della tavola in pietre dure a Pitti. — Colà la sovrana bellezza delle figure vien emulata dalla eleganza della linea architettonica, prodotto anche questo dell'aquilino ingegno dell'illustre sanese.

(2) Sono fra questi Luigi Ferrari e Vincenzo Vela, ambidue gloria invidiata d'Italia, e non già solo scultori valentissimi, ma artisti compiuti, nel più largo significato della parola.

frutto. — Gli si danno a copiare (e dalle stampe), ossa e muscoli di pezzi separati; e non è questo per certo ciò che importa; importa ch'egli conosca bene la macchina umana nelle ragioni dell'insieme. Il meglio sarebbe condurre i giovani a ritrarre dal vero lo scheletro umano e fornir loro ad esemplare buone preparazioni miologiche gettate in plastica, da porsi, a pezzi, vicino al modello vivo, nelle stesse azioni di quello, guidandoli a disegnare contemporaneamente e il modello e i pezzi anatomici che vi corrispondono. Ma il più essenziale egli è di porre in movimento la memoria e colla memoria il ragionamento. — Laonde lo esercizio praticamente più utile rispetto all'anatomia, dovrebbe consistere, a parer mio, nel far disegnare o plasticare dal vero un nudo, e prescrivere a'giovani che su quel disegno o plastica, aggiungessero di reminiscenza, tutta la disposizione dei muscoli in quella data posizione, ed anche in altro foglio lo scheletro. Di tal guisa l'anatomia propria al pittore sarebbe da costui applicata e ricordata, nè riuscirebbe una lettera morta come adesso in molti stabilimenti (1).

Per ciò poi che riguarda lo studio delle statue antiche, è da farsi, innanzi tutto, una quistione rilevantissima. — Conviene o no che simile studio sia premesso a quello del model-

(1) L'accennato metodo si usa nell' Accademia veneta da qualche anno, e con lodevoli profitti. È merito del prof. Ferrari lo averlo introdotto.

Benvenuto Cellini nel suo celebre frammento *Del modo d' imparare l'arte del disegno*, raccomanda anch' egli di ridursi bene a memoria l'anatomia, in particolare l'osteologica, ed anzi tiene come principale scienza del pittore e dello scultore lo aver bene nella reminiscenza tal parte. — « Ora perchè (dic' egli) » tutta l'importanza di queste tali virtù consiste nel far bene un uomo e una » donna ignudi, a questo bisogna pensare, che volendogli poter far bene e ri- » dursegli sicuramente a memoria, è necessario di venire al fondamento di tali » ignudi, il fondamento si è le loro ossa » (pag. 236 dei *Trattati dell' orificieria e della scultura*. Ediz. del Le-Monnier 1857). Tanto poi il Cellini dava importanza allo studio dell' osteologia, che, dopo aver dimostrata l'assurdità di offerire ai giovanetti, come studio elementare gli occhi, si fa a provare che simile studio dovea cominciare dalle ossa e dalla loro misura: e della stessa opinione era pure il Buonarotti.

lo vivo? I fautori dell' antico sistema dicono di sì, e allegàno a motivo che le belle statue antiche educano l'occhio alle forme e alle proporzioni scelte, preparano a poco a poco il giovane a ben assestare l'insieme della figura; cosa che gli riescirebbe troppo astrusa, se passasse di botto dagli elementi al modello vivo, moventisi anche nella sua forzata immobilità; mostrano più chiare le norme generali del chiaroscuro per masse, perocchè non c'è il colore il quale, agl' inesperti, annaspa sovente la vista e il giudizio. — Chi parteggia invece pei nuovi sistemi vorrebbe a dirittura che il giovane, dagli elementi passasse a copiare l'uomo nudo, perchè pare ad essi che le statue, sendo di solito foggiate sopra un' idealità che rappresenta il vero piuttosto che imitarlo, guidino a considerare questo vero attraverso uno splendido prisma convenzionale, e a convertirlo innanzi di conoscerlo. — Ero anch' io fino a pochi anni sono di questa opinione, e perchè la mi sembrava giusta, e perchè vedeva artisti d'altissimo ingegno essersi formati valenti senza studiare le statue antiche (1). L'esperienza modificò in gran parte questo avviso, perchè mi accorsi che quelli che si metteano a dirittura sul modello vivo, se non erano proprio ingegni privilegiatissimi, cadeano facilmente nell'amore dell'accidentale, e nelle volgarità del naturalismo. Dissi però che modificai in parte la precedente opinione, giacchè consento sì coi barbassori, essere utile far precedere un corso di statuaria allo studio del modello vivo, non consento con l'ecclética tolleranza loro, che mette dinanzi a' giovani, tanto le statue dell'epoca alessandrina, come quelle della fidiaca, senza badare che le prime trascinano all'affettato ed al teatrale, specialmente se appartengono alla scuola di Rodi, e le seconde sono invece improntate sulla natura severamente nobile. Laon-

(1) Uno di questi è Giovanni Duprè or or nominato, il quale condusse la sua stupenda statua d'Abele senza che fino allora avesse studiata nessuna statua antica.

de son d'accordo coi maestri che danno a studio i frammenti del Partenone, tanto quelli a tutto rilievo che a basso, la Venere di Milo, la Minerva di Velletri, l'Apollo Saurotono, la Pudicizia, il Discobolo in piedi; ma non sono del loro avviso rispetto al Laocoonte, al gruppo di Dirce legata al toro, all' Apollo di Belvedere, al Meleagro, al Gladiatore moribondo; tutte statue che sono, o copie non buone d' insigni esemplari, o lavorate in quella scuola di Rodi che Plinio stesso chiamò *ammanierata*.

Ma qui non istà ancora il nodo della quistione: l'essenza di essa si chiude nel sapere con quale metodo si abbiano a guidare i giovani nel far loro disegnare le statue. Io risponderei che si adottasse quello medesimo consigliato per lo studio elementare, con un'aggiunta però, che si ponesse la cura più attenta al modo di fermare lo insieme e le masse di chiaroscuro coi mezzi più spediti e più semplici, di guisa che lo allievo, il quale uscisse da una sala di gessi per entrare in quella del nudo, sapesse:

a) disegnare esattamente l'insieme di una figura nello spazio d'un'ora, non più;

b) disporne il chiaroscuro a larghe masse, senza arrovellarsi sui dettagliuzzi.

Altre avvertenze sarebbero da consigliarsi, e rispetto alla grandezza dei disegni, e al sistema d'ombrare, ma sendo le medesime necessarie anche agli esercizj sul modello vivo, le elencherò nel parlare di questo, per non ripetermi.

Lo studio di così fatto modello, è senza dubbio la pietra del paragone che vale a far conoscere l'attitudine dell'artista alla pittura ed alla scultura. Egli è, dinanzi a questo eterno maestro della matita e del pennello, che dovrebbero farsi più logici, più spiccati, più nitidi gl' insegnamenti. Invece avviene il contrario. Colà dove i precetti dovrebbero convertirsi in massime generali irrecusabili, nessuna massima, d'ordinario,

esce dalla bocca dei maestri per fissare con qual metodo si debba afferrare, disporre le masse del chiaroscuro, indovinare il carattere. Si lascia che i giovani operino a caso, a caso disegnino; e que' disgraziati vanno innanzi come possono, senza sapere nè come principiare, nè come finire, proprio

Com' uom che va, nè sa dove riesca.

Fatto un po' d'esercizio sul modello colla matita, si vuole che gli alunni dipingano a dirittura dal vero. E qui le incertezze e le confusioni dominano il campo di guisa, da non esser possibile, neppure ai più ingegnosi, di cavare un qualche costrutto da simile studio.

Senza far qui l'elenco de'mal digesti insegnamenti che si danno, di solito, ai giovani pittori entro le scuole del nudo, dirò piuttosto quali sarebbero, a mio parere, i buoni.

Innanzi tutto, quando un alunno entra nella scuola del nudo, il maestro dovrebbe ben raccertarsi se egli abbia prontezza e nettezza di contorno, se facilità a cogliere l'insieme. Dato che lo scolare non posseda queste prerogative, bisogna adoperare tutt' i mezzi per fargliele acquistare, altrimenti è tutto tempo perduto, e giova consigliarlo ad altro mestiere. Potrà diventare un ottimo fabbro, un abile stipettajo, ma pittore e scultore buono no certo. E di altra cosà torna indispensabile il raccertarsi, se l'alunno cioè, ricordi bene le regole di prospettiva. Se per caso non le rammenta, è forza insegnargliele di nuovo, e mediante questa scienza, perno di tutta l'arte, condurlo ad interpretare la verità che ha dinanzi, altrimenti buon artista non diventerà mai.

Secondo me, il metodo da seguirsi nello insegnamento della scuola del nudo, dovrebbe essere il seguente perchè offre agevole il modo di accostarsi a que' preziosi studi disegnati o dipinti, che ci rimasero de' sommi nostri quattrocentisti e cinquecentisti, e sono prova del loro vasto sapere.

1. Far collocare l'allievo lontano tre distanze dalla dimensione maggiore del modello. — Questo precetto, datoci da Leonardo, ha sua conferma nella ragione prospettica, perchè non è possibile all'occhio afferrare la maggior dimensione di un oggetto sotto un angolo maggiore di 20 gradi circa; e un angolo di simile misura, costituito vertice del cono visuale, la cui base sia appunto la detta maggior dimensione dell'oggetto, si forma solo a tre distanze da questa tale dimensione. Dunque chi copia dal modello a distanza minore, lo guarda da un angolo maggiore di 20 gradi, e quindi non può d'un solo sguardo fermo, abbracciare l'insieme, e per conseguenza ritrarlo esattamente.

2. Far che l'allievo disegni l'insieme in dimensioni non maggiori di cent. 30, cioè in quella maggior grandezza ch'è concesso comprendere d'un solo sguardo, dato che l'oggetto sia posto a tre distanze dalla sua dimensione (1).

3. Volere che il contorno riesca nitido, con poche cancellature, e prontamente rappresentativo. Perciò si devono rifiutar que' primi segni dal vero gettati a caso, ch'è forza poi accomodare a spilluzzico. La miglior maniera di far riuscire bene un insieme dal modello, è quella di portar l'attenzione dello scolare sugli angoli e sulle inclinazioni che formansi dalle posture delle varie parti del predetto modello: poi queste parti far tracciare leggerissimamente a forme geometriche conformi alle appariscenti. Il decomporre geometricamente un oggetto ne facilita la misura empirica, ed agevola i riscontri degli angoli coi lati. Laonde, fatti questi segni preparatorii, il buon contorno diventa facile, e può segnarsi prestissimo.

4. Raccomandare che le masse del chiaroscuro sieno disposte contemporaneamente al contorno, perchè ajutano a rinvenire giusto l'insieme.

(1) Si veda l'*Appendice* in fine del presente scritto.

5. Far eseguire i nudi a *mezza macchia*, e non ad effetto, come suol dirsi, compiuto, perchè importa s' imparino sul modello vivo i grandi piani, che son quelli i quali fanno la pittura grandiosa e corretta. Gli effettini, il carnoso, l'accidentale, avvezzano al naturalismo, e mutano i dipinti storici in fiammingate.

6. Tentare che i giovani più avanzati segnino il nudo a penna da scrivere, perchè l'attenzione assidua che questo esercizio domanda, la diligenza scrupolosa che vi è necessaria, guidano a ricordar meglio la cosa studiata, e a far sicuro il segno. Gli antichi ci lasciarono moltissimi disegni dal vero condotti così, nè vi si scorge indizio di precedente matita. Ovvero disegnavano a stile di piombo, maniera che non permette pentimenti, perchè il segno n' è incancellabile.

7. Adoperare esortazioni e sino comandi affinchè i giovani dieno accurati esercizj di memoria delle pose dal modello vivo, da essi copiate. Il maestro poi confronterà ciascheduno di questi lavori di reminiscenza colla copia dal vivo, e noterà, dinanzi agli scolari tutti, i difetti che eventualmente potessero esserci, delineando anche in margine le correzioni necessarie.

8. Il precettore dovrà segnare tutte le correzioni di fianco ai disegni de' suoi alunni, e non mai migliorare questi disegni co' suoi ritocchi, se no i giovani si avvezzano a non curare lavori che già sanno dover essere accomodati dal maestro, e non imparano quindi mai a raffrontare i loro difetti coi modi opportuni a correggerli.

9. Sarà più necessario che utile ci sieno nella scuola del nudo, pezzi di preparazioni miologiche gettate in gesso sul vero nella stessa positura de' varii membri del modello in azione; e ciò perchè i giovani vedano come stieno disposti e catenati i muscoli, allorchè spogliati dei loro integumenti. — Dovranno pure gli alunni delineare questi pezzi d' anatomia, sullo stesso foglio in cui sta disegnato il nudo.

10. Non far dipingere questo nudo se non a coloro che sieno già divenuti abili disegnatori. — Chi non sa ben disegnare indietreggia, se prende in mano il pennello; perchè il pennello, usato da' principianti, li porta naturalmente a smarrire il contorno, e finisce col condurli a dipingere a caso, senza le necessarie cure a ristabilire esso contorno, e a modellare le parti interne. Invece chi è veramente padrone della forma, cioè sa ben disegnarla, non si contenta della sua pittura se non quando veda questa forma giusta, sì nei dintorni, che nella modellazione.

11. Un altro precetto necessario egli è questo per coloro i quali cominciano a colorire dal vero: che si pongano, cioè, almeno a tre distanze dall' esemplare. Se invece si porranno più vicini, vedranno in una testa, in un nudo, cinquanta tinterelle, ma non coglieranno nè il tono, nè il colore vero. — Egli è strano che in questi ultimi tempi siasi tanto parlato di *color locale*, e si contino ancora sulle dita i pittori, i quali capiscano cosa sia veramente — Il *color locale* (lo dice la parola) ha da essere qual lo vuole il *luogo* in cui è posto l' oggetto, relativamente all' occhio che l' osserva; vale a dire, come lo dimanda la ragione prospettica. E siccome (già lo dimostrai) non si dà prospettiva giusta lineare, se l' oggetto non sia distante dall' occhio tre volte la sua maggior dimensione, così ne viene che non possa esservi *color locale* conformantesi alle leggi della prospettiva, se non dipingendo da un modello posto alla detta distanza. Se questo deve apparire nel quadro più lontano di simile distanza, e più lontano si ponga; ma non mai vicin vicino, sotto gli occhi, come fanno i moderni, perchè allora sarà dato bensì far dettagli veri, ma non insieme vero, non vero *color locale*, con tutti gli effetti di massa e di aria interposta che gli son necessarii.

Un oggetto sferico, p. e., posto a tre distanze dalla sua maggior dimensione, presenta tre gradazioni principali, luce,

ombra, superficie sfuggente (mezza tinta); visto da vicino offre gradazioni infinite. Se l'artista riprodurrà tutte queste gradazioni sul quadro, avrà fatto cosa vera, non verosimile, e l'oggetto dipinto mancherà di rilievo e di effetto. Se, al contrario, porrà le sole tre gradazioni apparenti alle tre distanze, avrà fatto cosa che sbalzerà, come suol dirsi, dal quadro. I ritratti di Baldassare Denner sono il *non plus ultra* dell'accurato dettaglio se veduti da vicino; guardati da lontano, sembrano per contrario senza rilievo, e impolverati dalla cipria. Un ritratto di Rembrandt osservato da vicino pare un confuso mescolamento di tinte; visto ad una certa distanza, è vivo.

Qualunque colore (ad eccezione del nero, perchè colore non è) esaminato da vicino, presenta tono luminosissimo, considerato da lontano piglia tono basso, vigoroso, e neutralizzato dall' aria interposta fra l'occhio e l'oggetto. Ecco perchè una bella carne di Tiziano che pare candidissima, apparisce fosca e *bassa* di tono, quando le poniamo da presso la carne naturale. I moderni fan de' ritratti in cui la carnagione colorata è simile alla reale a grado, da non iscorgervi differenze se le guardiamo accostate; eppure la dipinta sembra sporca cartacea. Perchè tal differenza, tanto umiliante ai moderni naturalisti? Perchè Tiziano o collocava, o supponeva il modello alla distanza prospettica voluta dalle condizioni del quadro, e dipingeva i toni locali secondo la postura dell'oggetto; i moderni invece non credono di poterlo copiar bene se non lo hanno sotto il naso. — Ciò vuol dire che Tiziano possedeva la scienza dell' arte sua, e i moderni non hanno di questa che l'insciente empirismo (1).

(1) Se lo tengano bene a mente i giovani artisti; finchè si prepareranno ad officina, cameruccie di pochi metri con iscarso lume, ove il modello bisogna sieda vicino al cavalletto per aver luce, faranno sempre i ritratti di carta pecora che tappezzano ogni anno di snervata monotonia que' pubblici mercati dell'arte che si chiamano Esposizioni. — No e poi no mille volte, col modello vicino

12. Il modello vivo deve sempre essere disegnato compiutamente con le estremità, ma queste gioverà sieno anche delineate a parte, in dimensioni maggiori; e ciò perchè, sendo le estremità più difficili a ritrarsi di tutto il resto, importa il farle spesso ripetere in quella grandezza che valga a dar compiuta ragione della loro forma. Lo stesso dicasi della testa del modello. — Così usò di fare sempre Raffaello, che in fatto di estremità e di teste, viene salutato maestro, come in tutte le altre parti della pittura.

I più degl' insegnanti coscienziosi e capaci, consentono sulla opportunità del maggior numero di queste norme. Due però ne avversano anch'essi, e spesso ostinatamente, la *seconda* cioè, sulle dimensioni del nudo, e la *quinta*, sulla mezzamacchia. Relativamente alla prima dicono, che usandosi un giovine alle piccole dimensioni, non impara mai a disegnare bene in grande la figura umana. Se la cosa fosse vera, nessuno de' sommi uomini del cinquecento sarebbe riuscito a fare que' vasti quanto maravigliosi dipinti, di cui va superba l'Italia, perchè que' sommi uomini non disegnarono mai dal modello in maggior dimensione di cent. 30. — Ad essere di ciò convinti, basta esaminare i moltissimi disegni de' grandi maestri antichi che stanno in Firenze, a Vienna, a Venezia, a Pa-

al cavalletto, con luce artificiosamente ristretta, non si può cavare nè buon disegno, nè buon colore da quel modello. E se il ragionamento, che in questo caso offre l' evidenza del sole, non bastasse a provarlo, venga in soccorso l' autorità per raccertare quei poveri dubitanti, che, senza la sdentata matrona, non osano prestar fede alla voce della ragione. Il Boschini che conosceva bene le abitudini de' valenti pittori veneti, perchè educato dai discepoli di quegli uomini insigni, toccando delle pratiche loro nel dipingere, ci dice in una delle sue bizzarre quartine:

Quando i depenze lori no se intana,
No zavaria a far fori nel coverto,
Ogni stancia ghe serve a lume aperto,
Nè lo va a tor dala zarabotana.

Carta del Navegar pitoresco Veneto 2.° pag. 72.

rigi, in Inghilterra. I più numerosi sono nella prima di queste città, perchè essa non ne conta meno di 28.m Ebbene, non vi ha fra quelli dell'epoca aurea, una sola copia dal modello vivo, che oltrepassi la detta misura. Nelle stanze, ad esempio, della Galleria degli Ufficii, ove ne stanno disposte egregiamente in cornici, e divisi per epoche, alcune centinaja, si vedono 32 studii dal vero di figure nude o panneggiate del Pollajolo, del Botticelli, del Mantegna, di Fra Filippo Lippi, del Ghirlandajo, di Fra Bartolommeo, di Raffaello, di Michelangelo, che si confinano entro la dimensione degli accennati cent. 30 circa; nè mi fu dato mai di trovarne altrove in maggiore grandezza fra quelli dell' epoca ricordata. — Possibile che si voglia ripetere sul serio (come alcuni fanno), che i disegni grandi dal vero di que'colossi, andarono smarriti, e rimasero soltanto i piccoli, e non si voglia invece confessare che quegli uomini insigni così adoperavano, per non tradire le leggi prospettiche, lè quali domandano appunto quelle dimensioni? Sarebbe troppo lungo lo svolgere qui questa ragione prospettica, ma siccome importa che la quistione sia sviscerata fino nelle sue ultime conseguenze scientifiche, le sole che valgono a comprovare il vero compiutamente, così prego il lettore di leggere l' *Appendice* a questo mio scritto, ove mi distesi a più minute dimostrazioni sull' argomento.

Si vien dicendo che nel nudo in piccolo (di cent. 30), non si possono disegnare tutt' i dettagli esattamente come stanno nel modello. Ma, innanzi tutto, io spero non si vorrà rimpinzare la copia del modello con più dettagli di quelli che vedonsi dal punto in cui fu quello disegnato, cioè a tre distanze dalla sua maggior dimensione ; e simili dettagli si possono di certo collocar tutti, colla più scrupolosa precisione, non solo in uno spazio di cent. 30, ma anche di 20 e fin di 15. Si guardino a prova i quattro disegni dalle pieghe di Leonardo da Vinci che possiede la detta Galleria degli Ufficii ;

uno d'essi è alto cent. 23, un secondo cent. 20, altri due 15, eppure v' è la più squisita diligenza nel dettaglio.

Poi è egli col minuto dettaglio, e non piuttosto a mezzo di larghi piani disposti su corretta forma, che si possa dare grandiosità, larghezza e bella massa ad un dipinto? Io spero che nessun abile artista sarà oscillante sulla risposta. Di dettagli più minuziosi ancor che minuti, son piene le moderne pitture, e quante (da poche in fuori e scarse in dettagli) pareggiano le antiche? — Le masse ben disposte formano la pittura grandiosa, non già le minuzie bene eseguite. Queste sono, è vero, pregevoli, ma quando subordinate alla massa. Puossi, ad esempio, far mai dipinto più condotto e più ricco di accidenti di quello di Pietro de Hooghe, ch' è al N. 533 della Galleria di Monaco, e rappresenta una signora che sta leggendo? Eppure in quella piccolezza, la massa è padrona, e gli accidenti vi stanno come umili sudditi.

Ma v'ha di più. — Se voglionsi proprio dettagli in grande, se credesi da quelli imparare più che dagli altri in piccolo; chi vieta di disegnare una sola parte del modello, la testa p. e., una gamba, un braccio, in dimensioni di 30 centimetri? Basta contentarsi del solo tratto ch' è possibile comprendere nel cono visuale, e non volere su quelle proporzioni disegnare tutto il nudo, perchè non è dato riuscire a buon insieme per le ragioni che esposi.

Vengo ora a rispondere agli avversarii della *mezza-macchia*, che abborrono da tale pratica, perchè affermano, non essere possibile, colla semplice mezza-macchia, apprendere tutt' i più minuti effetti del chiaroscuro, il compiuto giuoco delle ombre, e la degradazione. Sta bene: ma perchè poi gli antichi, che di chiaroscuro s' intendevano un po' meglio di noi, facevano tutt' i loro disegni a mezza-macchia? Egli è che gli antichi aveano capito quello che non vogliamo intendere noi; aveano capito cioè, non essere già i riflessi brevi o spez-

zati, e le moltiplicate mezze-tinterelle, che facciano il merito del chiaroscuro; sì bene invece, le piazze larghe di ombra e di luce, ed il tono locale. — Paolo, Tintoretto, Tiziano, per non dire di cento altri valenti, erano così persuasi di questo fatto, che si circondavano di figure gettate in plastica o dall' antico, o dal vero, o anche foggiate in creta, nelle movenze stesse che poneano ne' quadri, a fine di trovare un modo più spiccato e più evidente, per ben disporre i tre piani principali di cui si compone ogni parte della figura umana, e che ne costituiscono il chiaroscuro, luce cioè, ombra, piano sfuggente o mezza tinta (1). Que' sommi ingegni davano poi al chiaroscuro tale importanza, che tutti stabilirono come canone dell' arte, *quella pittura doversi tener più perfetta che meglio si accosta al rilievo.* Su questo punto sono conformi i trattati dell' Alberti, di Leonardo, dell' Armenini, del Lomazzo,

Inteso dagli antichi il chiaroscuro secondo regole indefettibili, l' abilità del ben colorire trovava in queste regole stesse una preparazione eccellente. E in effetto, quando il chiaroscuro d' un quadro è giusto, l' armonia non manca di certo. Per renderlo allora ben colorito, non ci vuole più che l' arte di scegliere tinte non discordi fra loro, che non guastino, con la troppa differenza nel grado dei toni, le masse già stabilite; e un giuoco di neutre fredde, che alternandosi acconciamente coi colori caldi, li facciano, a mezzo del contrasto, brillare di più. Poi è necessario un meccanismo di pennello che renda senza stenti la modellazione. Non dico che ciò sia facile; dico solo, essere impossibile avere buon colorito, senza una scienza somma di chiaroscuro. Ed io credo che noi moderni non riusciamo buoni coloritori, perchè non

(1) In un lavoruccio che pubblicherò fra breve, esporrò le principali norme del chiaroscuro, desumendole dalle teorie e dalle pratiche migliori degli antichi, e mostrerò le ragioni di questi tre piani nella correlazione loro coi raggi solari.

conosciamo bene le regole del chiaroscuro, agli antichi famigliarissime. Questi fatti che, secondo me, il solo ragionamento dimostra limpidi, spiccano più limpidi ancora da alcuni esempii. — L' Antiope del Correggio nella Galleria del Louvre, non ha nè grande ricchezza, nè grande varietà di tinte; ciò non ostante, è una delle opere più ben colorite del mondo; perchè ? Perchè è una delle meglio chiaroscurate. Quasi tutti i dipinti di Rembrandt sono specie d' acquerelli color di bistro, rialzati qua e là da pennellate ardite e luminose di un dato colore, bilanciantisi industremente fra loro ; eppure chi si fa a guardare que' maravigliosi quadri grida : quale stupenda verità di colore ! Gli artisti invece esclamano : vedi chiaroscuro monocromato, che pare colorito ! Dunque il colore, come colore, non è la base del buon colorire. Togliete a Tiziano la sua potenza meravigliosa di chiaroscurare, e vedrete cosa diverranno i suoi capilavori.

Rispetto a'metodi del dipingere de'buoni antichi, noi moderni, pur troppo, abbiamo perduta la cognizione da un pezzo. Tentammo, ritentammo cento maniere, per riconquistarne il secreto, ma non siamo giunti neppure ad accostarci alla luce, all'armonia, alla vivacità del colorito fiammingo e veneto. Il colore smagliante ai quadri del giorno non manca per certo; ma la pasta, l' intonazione, il vigore, il tono locale son fiacchi o falsi. — Poi, i dipinti ad olio (chè di questi soli mi giova il parlare per ora) si vuotano e si annerano. — Colpa dei cattivi colori che si vendono, dice il volgo signorile e plebeo; colpa dell' olio che si carbonizza alla superficie, dicono i chimici ; colpa del metodo di preparazione, dicono gli artisti assennati. — Chi ha ragione ? Questi ultimi io credo, perchè in fatto di colori siamo forse meglio forniti oggidì, che non al tempo di Tiziano : se la carbonizzazione dell' olio fosse causa dell' annerimento, questa carbonizzazione doveva pure avvenire nel passato, perchè l' olio, sia di noce o di lino , non ha

cangiata la sua natura e le sue proprietà chimiche, da quel tempo ad oggi. — Il metodo solo è dunque colpevole; nè ci vuol molto a convincersene, raffrontando que' dipinti d' oggigiorno che son lavorati alla prima, ovvero ridipinti di piena pasta senza velature, a quegli altri che su imprimitura a gesso, vanno preparati a più strati di pasta colorante assai lucida nei chiari, per essere esordio, direi quasi, alle velature; le quali aggiungono colore senza togliere nè luce ai chiari, nè trasparenza alle ombre. Egli è certo che nei dipinti degli antichi tre fatti appariscono limpidi anche ai non artisti. Nelle migliori fra le opere loro ad olio, si scorge sempre usata la imprimitura a gesso; il colore o a meglio dire il chiaroscuro di preparazione è denso, e, come dicesi in arte, di *piena pasta;* le velature sono il mezzo costante a compiere que' loro lavori. Perchè dunque non imporre l' obbligo, nelle scuole di pittura, di attenersi a questi tre fatti? Non basteranno, il consento, a far buoni coloritori, ma poco a poco prepareranno pennelli robusti, e chiaroscuratori valenti; e dal bene chiaroscurare al bel dipingere, il passo, come ho già detto, è breve.

Non è questo il luogo in cui io possa esporre minutamente il metodo che stimerei opportuno allo insegnamento del colorito. Chi bramasse sapere come io la pensi su questo proposito, non ha che a leggere la Lezione II. e III. dell' *Appendice* al vol. II. della mia *Storia Estetico-critica delle arti del disegno.* Ma è questo per altro il luogo di osservare, che se voglionsi nelle Accademie buoni coloritori, è forza formarli prima abili chiaroscuratori, istruendoli bene nelle regole di questo ramo vitale. Ma regole e sempre regole, in un' arte in cui genio ed inspirazione sdegnano le strettoje? mi si vien dicendo. Sì, regole, perchè senza queste anche lo ingegno più elevato va a caso; e se il caso difficilmente arriva a comprendere il buon contorno, è poi assolutamente impedito di co-

gliere il buon chiaroscuro, e per conseguenza, il buon colorito.

Onde compiere quanto risguarda i modi acconci a copiare dal vero, converrebbe aggiungessi qualche avvertenza sulla maniera colla quale si dovrebbero studiare i panneggiamenti; ma non potrei farmi se non il ripetitore dei precetti insigni che su tal parte ci lasciò Leonardo nel suo trattato; e perciò, a quelli rimando il lettore.

Ammaestrato l'alunno nel buon disegno, impratichito nel colore, si può avviarlo alla composizione; ma perchè cammini sicuro su questa elevata strada, forza è raccertarsi ch'egli sia dominatore della forma, cioè l'abbia scientificamente e praticamente nella memoria. Non s'inventa bene se non a mezzo della forma; e se questa è incompiuta o falsa, due fatti bisogna avvengano egualmente fatali; vale a dire, o che si storpii il concetto per ignoranza dei moti umani e delle azioni acconcie ai caratteri varii, ovvero che a medicare simile imperizia, si consulti il vero anche inventando, e perciò la fantasia rimanga schiava alle pose de' modelli. — Da ciò quindi il pittore che, in luogo d'essere padrone delle forme naturali, n'è servo; da ciò lo stentato e minuzioso naturalismo moderno, a cui manca spontaneità, carattere e idealità; da ciò una espressione teatralmente prosaica, perchè razzolata a centelli sul modello in azione, anzichè venuta dall'anima dell'artista ripensante pose ed affetti da lei tenuti in serbo.

È poi da cercare con ogni cura che gli alunni divenuti abili al comporre, trascelgano i concetti migliori da essi schizzati entro un dato periodo di tempo; e questi appurino sopra *Cartoni*, consultando al caso sul naturale le forme preconcette, a fine di ridurle più concordi al vero, almeno ne'particolari. L'uso de' cartoni prepara mirabilmente il modo di condurre i quadri, avvezza ad evitare le minuzie accidentali della natura, insegna a disporre il chiaroscuro a grandi masse, fa co-

noscere che in ciò solo consiste il buon effetto dei dipinti. Intralasciando il cartone che tutte queste cose predisponga, si gettano colori sulla tela senza avere ben ponderata la forma, e ne escono opere in molte parti, e spesso nell' intero, difettose. Gli antichi nostri famosi premetteano sempre simili cartoni ai dipinti loro più accarezzati. I soli Veneti men curarono tale pratica, e per certo non sono i più degni di studio, in quanto spetta a composizione e a disegno. — So bene che gli *effettisti* e i *naturalisti* sdegnano dal fare cartoni, sotto pretesto che la fatica posta nel cartone, snerva la fantasia prima di incominciare il quadro. Sia pure; ma se que' dabben' uomini, per tutta confutazione, non hanno ad oppormi che i loro poveri dipinti, oh! davvero che danno troppo vinta la causa ai fautori de' cartoni.

Fra le tante censure che di certo si meriteranno queste mie ciarle sull' ammaestramento accademico, una ne aspetto che in apparenza sarebbe da tenersi la più giusta di tutte. Si potrebbe dirmi: « Voi siete venuto sponendo passo a passo il modo di educare il pittore, lo statuario, lo architetto, e vi siete dimenticato di assegnar loro apposite scuole e tempo onde erudiscano lo spirito. Non avete quindi notato uno dei massimi difetti delle Accademie, quello di trascurare gl' insegnamenti di poesia e di storia, che soli possono condurre l' intelletto dell'artista ad elevati concepimenti. » — Potrei rispondere che in molti stabilimenti accademici si procurò di riparare a questa lacuna, coll' istituire cattedre di storia e di estetica; ma la critica illuminata mi soggiungerebbe a ragione, che quando pure simili discipline fossero bene svolte, ancora sarebbero di poco frutto a giovani impreparati, perchè digiuni quasi tutti di buoni studi letterarii. Ebbene, facciamo di prepararveli: nè la cosa dovrebbe essere difficile adesso, che tante scuole elementari, e normali, e reali vennero fondate, ricche (in apparenza almeno) di insegnamenti molteplici, più che

sufficienti a disporre l' intelligenza, di guisa ch' ella comprenda le altezze della storia e della poesia. — Ma avremo per questo ottenuto artisti veramente abili? Ne dubito molto; e qui subordino a' ben veggenti alcune osservazioni, onde mostrare non infondato il mio dubbio.

Stimo vantaggiosissimo all'artista il ben conoscere le sublimità della storia, le finezze della poesia; ma perchè così fatte erudizioni sieno ala al suo pennello ed al suo scalpello, bisogna che l' uno e l' altro possano attuare con sicura prontezza la forma. Senza di tale abilità, il sapere più affinato non sarà in grado di disegnare correttamente una testa o di darle espressione. — Laonde io credo esagerazione quel ripetere che fanno tanti, non poter l' artista avanzare nell' arte se non abbia lo spirito ricco d' istruzione letteraria. — Sì, il saperne di lettere fa più agile e più immaginoso il pensiero, ma solo a chi possiede i mezzi di attuarlo nell' arte. — L' esperienza mi rafferma in questa opinione. Conosco artisti istruttissimi che parlano bene di ogni epoca della storia, ne scorgono con acuta analisi i punti più acconci all' arte; ma quando vogliono tradurli o in disegno, o in dipinto, od in plastica, manifestano che a nulla servì quella loro cultura, perchè la mano hanno dubitante od inetta nel dar vita alla forma. Per contrario, altri ne conosco che, sebbene di poche lettere, giungono, colla semplice lettura di buoni libri, ad una elevatezza di sentimenti che non si crederebbe possibile in uomini di scarsi studi. Io fo plauso a que' critici che raccomandano incessantemente all' artista d' istruirsi, ma è forza ch' essi si persuadano, come simile istruzione solo allora possa essergli profittevole rispetto all'arte, quando della forma egli siasi impadronito, e l' abbia copiosa nella memoria. Al pittore, allo statuario, avviene come al letterato, il quale scrive bene solo quando sulla lingua e sullo stile abbia fatto studi severi, e di quelle parti sia divenuto padrone. Ma scriverà sempre male invece, se le

conosca incompiutamente, ed abbia soltanto nella reminiscenza svariatissime cognizioni, senza i modi acconci ad esprimerle.

Sotto altro punto di veduta è da considerarsi l'architetto. Questi tratta un'arte, che ha sua base nella scienza, nè può svolgersi a creazioni grandiose e robuste senza il corredo della statica e della storia de' varii stili, mutantisi a seconda dell'indole differente dei popoli, e della diversa natura de' materiali e de' climi. Per l'architetto dunque la cultura intellettuale diventa elemento preparatorio della solidità e della forma estetica da scegliere; e senza così fatta cultura egli cadrebbe in trabalzi, in isconvenienze, in errori statici che non gli darebbero diritto di essere salutato architetto.

Raccogliendo le fila di questo lungo discorso, io spero di avere a sufficienza dimostrato, che le Accademie non potranno di certo prosperare, sino a che gli insegnamenti diversi racchiusi in esse non vi sieno disposti con savio metodo, il quale li cateni e li guidi ad un determinato scopo. Io sono ben lungi dal presumere che quello qui da me suggerito, sia il migliore; potranno esservene di preferibili (1); ma sostengo

(1) Del resto, sul valore quale che siasi del metodo che propongo, debbo fare una dichiarazione, per non parere la cornacchia dalle penne accattate. Il metodo non è mio: lo trassi con lunga e paziente cura dai trattati di Cennino Cennini, dell'Alberti, di Leonardo, dell'Armenini, del Lomazzo, di Benvenuto Cellini, dai disegni originali de' grandi maestri italiani, e da minute osservazioni sulle opere loro. Sicchè, quelli che stampano libri più o meno *filosofici*, per combattere questo che s'ostinano a chiamare *metodo sovvertitore*, lo sappiano una volta, non battono su me, povero atomo, ma sui colossi dell'arte nostra che tutti venerano, e venereranno sempre, come i luminari e le guide eterne del bello visibile. — Ben è vero che que' sommi son morti da secoli, e non possono rispondere alle accuse che vanno lanciando contro i loro insegnamenti i citati libri *filosofici*; ma risponde trionfalmente per essi tutta la terra civile, dolente di veder adesso gli artisti, anche più abili, rimanersi tanto inferiori al merito di que' giganti, solo per non curanza di que' lor metodi: risponde l'Italia, mesta che i figli suoi consecrati all'arte, non sappiano in questo ramo riguadagnare l'antico primato.

che senza metodo, nessun insegnamento artistico fu buono mai, mentre invece colla guida del metodo, i padri nostri (lo ripeterò colle parole dell' epigrafe) *operavano di guisa che le cose tosto e sicuramente si apprendevano.*

Vi sono parecchi per altro, che piuttosto de' buoni metodi, vorrebbero maestri buoni senza metodo prestabilito, perchè dicono che il saper fare è l'ottima delle istruzioni. — Consento sì, che un precettore abile all'operare faciliti lo apprendimento, ma se egli ammaestrasse senza metodo, non avrebbe neppur egli risultamenti felici. Serviranno sì i maestri buoni a medicare una parte della piaga, ma il cancro resta, perchè il cancro sta nella mancanza di correlazione e di metodo. — Istruttori valenti ve ne sono parecchi sparsi qua e là per le varie Accademie italiane, eppure a quale effetto condussero i loro precetti, quando dati in istituti nei quali altri insegnanti li rendono insufficienti, perchè insegnare non sanno, o insegnano a rovescio? Meglio dunque procurare maestri non ancora saliti a gran fama come artisti, ma persuasi della bontà di un metodo, ingegnosi ad attuarlo, fervidi a trasfonderlo negli alunni, che non certe sommità boriose del bene o male guadagnato alloro, perchè queste difficilmente sanno piegarsi alle pazienze d' un insegnamento amoroso.

Ciò che poi ben più d' ogn' altra cosa raccerta come senza un metodo compatto ed uno nè si giunge, nè si giungerà mai ad educare bene un giovane all'arte, qualunque stile gli si voglia far seguitare, è appunto l' esempio de' maestri antichi. — L' alunno che si poneva sotto uno di quei maestri, da esso imparava, ed elementi, e prospettiva, e disegno, e colorito. Ora quell' insegnante istruiva in tutti i ricordati rami, necessariamente secondo un metodo proprio, nè offeriva quindi il pericolo delle moderne Accademie, che cioè i varii istitutori destinati ai differenti rami fossero discordi fra loro sulle norme della istruzione. Ciò dimostra ad evidenza, che volendo

avere professori per ognuna delle discipline artistiche, conviene o sceglierli fra quelli che collimano nei loro metodi, ovvero stringerli a ciò, prestabilendo il metodo.

M' oppongono alcuni che nelle Università s' insegnano da parecchi Professori differenti rami d'una sola scienza, eppure a ciascuno è lasciata libertà di seguitare il metodo che crede migliore, senza occuparsi di concordarlo a quello del collega. — Rispondo che, innanzi tutto, nelle Università, quasi ciascuna cattedra rappresenta od una scienza indipendente, od un ramo di quella che non è strettamente congiunto al tronco. — Aggiungo poi, che anche colà, quando un' istruzione deve, di sua natura, collegarsi ad un'altra della stessa materia, ne avvengono spesso i più deplorabili frantendimenti nello intelletto degli alunni, se per caso gli insegnanti abbiano discordi le dottrine ed il metodo. Non si vide forse anni sono, in una delle nostre Università un valente Professore limpidamente dimostrare l' efficacia deprimente del *chinino*, mentre contemporaneamente altri professori, nè per certo del pari valenti, si affannavano a chiarire quel farmaco come un eccitante? Mi si dica di grazia che cosa avranno imparato d'utile i giovani che saranno stati discepoli d'ambedue le dottrine? o peggio, chè cosa avranno guadagnato i malati da questa specie di eclettismo battagliero? Quanti invece di questi avranno dovuto lasciare al becchino la briga di sciogliere definitivamente la quistione! Oh! no, senza metodo, e metodo buono, il che vuol dire compatto, razionale, catenante la pratica alla teoria, nulla si fa di buono nè in scienze, nè in lettere, nè in arti; e bene disse quell'alta mente del Tommaseo in quel suo stupendo libro sulla Educazione, che « maestro inesperto può essere guidato e » sorretto da libro buono; libro mal compilato può essere, » nell' atto dello insegnamento, corretto da buon maestro: i » cattivi metodi rendono inutile la bontà dei libri e dei mae» stri; la convertono tra loro in veleno. Il metodo buono edu-

» ca il maestro stesso, e prepara la materia e la forma dei li-
» bri buoni (1).

Concludiamo. — Le Accademie, se condotte sulle norme della grande arte italiana del quattrocento e del cominciare del cinquecento, potrebbero portare qualche utilità, e coll'esempio, e col precetto. Potrebbero darne anche, se regolate secondo i sistemi classici *puro sangue*; vale a dire colla misura del corpo umano, collo studio continuo delle statue, colla imitazione de' pronai greci e latini; non sarebbero forse del tutto inutili, neppure se le pratiche de'valenti barocchi seguitassero logicamente, perchè infine formerebbero, con que'floridi delirii, qualche artista di pittoresca feracità. Ma se invece lasciate senza sistema nessuno, senza regole, senza coordinamento di studii; con una moltitudine di maestri, liberi di andare a levante o a ponente come lor frulla, meriteranno che anche i più moderati assentano alle ruvide frasi del mio amico Camillo Pucci, nelle sue collere omeriche contro le Accademie, e con lui le chiamino *infanticidio d'artisti* (2).

E davvero io non so spiegarmi questo, direi quasi, *parti pris* di sonnecchiare per tutto sul bisogno di studi coordinati nel ramo artistico. Io comprendo che si possa studiare una lingua, tanto col metodo dell'Hollendorf, quanto con quello del Gérard, ma non comprendo come si voglia insegnarla senza metodo nessuno. — L' arte non è forse anch'essa una lingua, e non ha principii scientifici che la governino? — Libertà, libertà nello insegnamento, rispondono molti, che forse libertà da licenza non sanno distinguere. Ma la libertà, l'ottima delle cose quando ordinata, è ella buona se produca anarchia? — E non dovranno produrla scuole che, destinate ad essere parti di un tutto, si disgregano per via, e camminano in direzioni op-

(1) *Dell' Educazione; Scritti varii.* Ediz. di Lugano, 1836, pag. 149.
(2) Pucci, *Lettere sulle Accademie di Belle Arti in Italia.* — (Firenze 1847 in 12.).

poste, come i figliuoli d'Adamo scacciati dalla torre di Babele? Oh! davvero che se da questo errore non si rinviene, una sola epigrafe s' attaglierà d' or innanzi a denotare l' importanza e l' influenza delle Accademie artistiche; e sarà il verso 9.° del Capo XI della Genesi (1).

Del resto, da tutto questo male scaturisce un bene non piccolo; ed è che le tumide vanaglorie del titolo accademico, non illudono più nè le alte, nè le infime classi; il bisogno di buoni metodi, anche nella istruzione artistica, è sentito da tutti, specialmente da que'giovani che usciti dalle Accademie, dovettero da sè riformare la viziata educazione, ed accostarsi all' abbandonata strada degli antichi, onde spastojarsi, se pur era possibile, dal fiacco modernume che infetta l' arte. — E da giovani è da sperare efficace il rimedio, essi che ben più di noi vecchi scorgono quanto cancerosa sia la piaga, e con forze fresche, ma pur troppo disgiunte, vorrebbero risanarla.

In sostanza, se voglionsi ancora conservate le Accademie (il che non è per nulla necessario, anzi, secondo molti, lo è forse l'opposto) bisogna riformarle; e per riformarle utilmente, conviene operare in modo che tornino sulla via del grande passato, da un pezzo smarrita. Macchiavello che la sapeva lunga, lasciò scritto che, *per riordinare un' istituzione viziata, bisogna richiamarla alle fonti.* — Eppure, escono ogni dì cicaloni a pigliarsela con chi vorrebbe rinsanito il terreno dal melmoso padule e veder ancora l'arte italiana in Italia. Ma costoro, tanto poco di quest' arte ne sanno, che pigliano gli immortali suoi precetti per innovazioni di stranierofili. — Poveri citrulli! che non giungono a capire, come le Accademie di cui ora è gremita l' Italia, procedano germanizzate, infranciosate, infiamminghite, imbrodolate da

(1) *Et idcirco vocatum est nomen ejus Babel, quia ibi confusum est labium universae terrae, et inde dispersit eos Dominus super faciem cunctarum regionum.*

fiacchi eclettismi, ma italiane non sieno; e che solo per farle tali (se pur è possibile infondere vita robusta a chi ha guasto dalla nascita il sangue), s' arrovellano pochi galantuomini, contristati di non poter dire al Sardanapalo della Neva e del Tamigi che scende fra noi: *eccovi nepoti degni di quei grandi pennelli e scalpelli di cui comperate a peso d' oro le opere, voi che con l' oro non potete comperarci la fiamma dell'arte, lasciata pur troppo senz' olio, ma bollente ancora nei petti nostri.*

Che se a taluno non paressero bastevolmente robusti gli argomenti che adoperai a provare quanto sieno inefficaci pel bene dell' arti le Accademie come sono adesso regolate, mi si consenta di usare anche quello, a cui il secolo presta oggi maggior fede; l' argomento delle cifre, e sarà forse di tutti il più persuasivo nella sua apparente aridezza.

Piglio i registri d' un' Accademia (non importa ch' io dica quale) e mi fo a spogliarli minutamente, dall' anno in cui fu istituita (1807) al dì d' oggi (1857); precisamente mezzo secolo. Se non erro, mi par questo un tempo abbastanza lungo per poterne cavare criterii concludenti.

Ecco i dati statistici che mi risultano da simile esame.

Ogni anno vi s' inscrivono in media 250 alunni.

Questi rimangono, in media, *dieci anni* nell' Accademia, per compiere il loro corso artistico.

Dunque in *cinquant' anni* quest' Accademia fornì 1250 artisti, nei varii rami d' arte in cui essa dà insegnamenti.

L' Erario per mantenere l' istruzione artistica nella riferita Accademia, dispendiò, in media, *ventimila fiorini* all' anno.

Perciò, ad educare gli accennati 1250 artisti, l'Erario sostenne, nello spazio di *cinquant'anni*, non meno che l' ingente dispendio di un *milione di fiorini* (1).

(1) Se si volessero porre a calcolo anche le somme impiegate per ap-

Di conseguenza l' educazione di ciascuno di questi 1250 artisti, costò *ottocento fiorini.*

Vediamo adesso quanti dei rammentati 1250 alunni, risultassero veramente buoni artisti in modo, da compensare sì grave spesa. — Spero mi sarà facilmente conceduto che l' unico scopo delle Accademie, quello dovrebbe essere d' allevare artisti valenti, non già mediocri o pessimi. — Ciò ammesso, piglio a guida del mio esame, non già la mia opinione, che potrebbe essere pregiudicata, ma invece la pubblica, su cui non può cadere l' accusa nè di parzialità, nè d' illusioni, dopo sì lungo tratto di tempo.

Ebbene, questa pubblica opinione mi designa fra i 1250 sopraricordati, soli *tre* come veramente buoni (sommo però nessuno), *trenta*, come abili sì, ma non tali da meritare il nome di artisti di primo grado ; tutto il resto, borra.

Or dunque, se lo scopo delle Accademie è quello di formare artisti di qualche valore, ne segue che l'Erario dispendiò *un milione* di fiorini, per ottenere *trentatrè* artisti di qualche abilità. Lo Stato esborsò quindi oltre trentamila fiorini per ottenere un artista di un certo pregio. — Vorremmo forse dire che soli questi *trentatrè* avessero ingegno, e gli altri fossero tanti badaloni, privi d' ogni disposizione all' arte ? Ma neppure pensarlo in sì gran numero, specialmente noverando l' enorme quantità di premii largiti in cinquant'anni da quest' Accademia : non meno di 70 all' anno, in media, fra Medaglie ed Accessit. Converrebbe in tal caso pensare che quell' Accademia non arrivasse neppure a capire quali fossero i veramente dotati di potenza artistica, e che anzi non sapes-

prestamento e miglioramento delle scuole, per le pensioni di Roma, per piccole pensioni interne, per quiescenze d' impiegati, converrebbe crescere questa cifra di almeno 6000 fiorini all'anno, che moltiplicati per anni cinquanta, aggiungerebbero al notato *milione*, altri fiorini 300,000.

se premiare se non la mediocrità. Il cielo mi guardi da tale ingiuriosa supposizione!

Che se piacesse d' insistere su questo punto, dicendo che solo que' trentatrè aveano la scintilla artistica, o, come direbbe Töpfer, la *bosse*, allora domanderei perchè la ricordata Accademia conservasse, e sovente premiasse, que' rimanenti 1217 inetti. — Non aveva essa forse l' obbligo di coscienza, allorchè li vedeva studiare a dispetto di Minerva, di rimandarli alle case loro ?

Quando poi mi fo ad interrogare le biografie di questi trentatrè buoni artisti se morti, od essi medesimi se ancora vivi, mi risulta questo fatto singolare, che tutti cioè, allorchè uscirono dall' Accademia, ne ripudiarono gl' insegnamenti, ponendosi su diversa strada; convinti di aver imparato male, o di non over imparato nulla. Uno (e di certo fra i più capaci) m' assecura, che quando i Professori venivano per correggere il suo disegno, lo nascondeva, perchè non glielo guastassero; tanto, anche piccino, era convinto come l' istruzione fosse errata. — Un altro, valentissimo anch' egli, mi raccerta che quanto imparò, lo deve al padre suo buon artista, non già all' Accademia, di cui quel buon genitore gli chiariva continuamente le false massime. Altri ancora protestano contro quegli insegnamenti, e solo ad essi attribuiscono il non essere saliti a maggior seggio nell' arte.

Un' occhiata rapida anche ai 1217 rimanenti che ho chiamati *borra*. Vediamo se abbiano almeno cavato dall'istruzione accademica tanto da guadagnarsi un pane onorato. — Molti, poverissimi di abilità, dovettero tornare al mestiere fabbrile esercitato negli anni infantili, se di questo pur erano più capaci, dopo sprecata l' età migliore, per battere la via a cui Dio non li aveva chiamati. Moltissimi continuarono l' arte come poterono, procurandosi allogamenti coll'intrigo, colla preghiera, facendo il buffone, o peggio, a mecenati ignoranti. Pa-

recchi, giunti a tarda età fra la miseria e le umiliazioni, abbandonarono i pennelli o gli scalpelli, per vivere peggio che d'accatto, ficcandosi maestronzoli di nasi e d'occhi in qualche borgatella, ovvero bidelli in qualche Accademia, forse in quella medesima ove studiarono l'arte. Non pochi finirono a portar in volta i pentolini del riquadratore, beati se un'osteria di campagna li avesse chiamati a decorare collo stampo il *tinello* degli ubbriaconi. Un certo numero, accortosi di mal riuscire a far di proprio, si dette o a mercanteggiare in quadri vecchi, od a ristaurarli; e, salvo tre o quattro veramente abili nel ristauro, hanno costoro la nobile missione di corbellare i gonzi con finti Tiziani e Paoli, o di guastare i buoni quadri con vergognosi imbratti.

Ecco dunque speso un milione di fiorini per avere 1217 piaghe sociali, e solo 33 artisti di più o men valore, che per uscire dal brago dovettero poi rinnegare il funesto miasma di quell' Accademia.

Supponiamo invece che l' Erario non la avesse istituita, e quel milione fosse stato rivolto a decorare d'opere monumentali gli edificii pubblici civili o sacri, chiamando ad eseguirle i migliori artisti d' ogni nazione. In tal caso, il paese possederebbe adesso un maggior numero di pregevoli dipinti o statue, e tanto meno artisti mediocri, e l'arte avrebbe avuto incoraggiamento degno. Quei valenti, e coll'esempio proprio, e col bisogno d' ajuti secondarii, avrebbero educato all' arte giovani ingegnosi, che ora sarebbero buoni artisti, al paro, e più forse, degl' istruttori.

Contrapponiamo a questi indefettibili calcoli, altri indefettibili per dimostrare meglio la tesi. — Pigliamo dalla storia dell' arte antica cento nomi d' artisti, nello spazio di *cinquant' anni*; p. e. dal 1480 al 1530, e solamente italiani. Ne troveremo *dieci* almeno di sommi, e questi dieci si chiameranno, il Mantegna, Giovanni Bellini, il Perugino, il Pinturicchio, il

Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo, Tiziano, Michelangelo, Raffaello! — Degli altri *novanta*, *quaranta* almeno valenti di secondo ordine; buoni di terzo ordine, *cinquanta ;* borra, *nessuno.* — Raffrontiamo questo risultamento con quello dell' Accademia innominata, ed eccone il corollario aritmetico, sui confronti a pari numero, come vogliono le norme della scienza ora reggitrice del mondo.

	sommi	*valenti di 2. ordine*	*buoni di 3. ordine*	*borra*
Su 100 artisti dei sec. XV, XVI in 50 anni . . .	10	40	50	00
Su 100 artisti educati nell'Accad. citatà in 50 anni	00	00 : 24	01 : 20	98 : 66
		cent. parti	cent. parti	cent. parti

Trasportando questo ragguaglio sui 1250 artisti allevati ogni cinquant' anni in quest' Accademia, ne esce che

	sommi	*valenti di 2. ordine*	*buoni di 3. ordine*	*borra*
nell' arte antica 1250 artisti davano	125	500	625	0000
nell' arte accademica 1250 artisti danno	000	00,3	0,30	1217

Dunque il valore artistico dell'arte accademica sta all'antica nel rapporto seguente:

Rispetto ai sommi, come	0	—	a	1250
» ai valenti di 2. ordine, come	1	—	a	166 : 66 cent. parti
» ai buoni di 3. ordine, come	1	—	a	20 : 83 cent. parti

Ogni artista educato nell' Accademia avendo costato all'Erario fiorini 800, ne segue che, dovendosene educare 167 per avere un valente (e di secondo ordine), si gettarono a questo scopo *fiorini* 133,600 — ! ! ! Con questa somma si eleverebbero de' bei monumenti, e si formerebbero quindi artisti di primo ordine.

E si noti che in que'due fortunati secoli l'educazione dell' artista non costava un centesimo al pubblico, perchè non ci erano Accademie; e gli Erarii e i Comuni aveano tutti il lor denaro libero per innalzare que' monumenti insigni che sono tanta gloria d'Italia, e che lo straniero visita di continuo come uniche maraviglie.

M' aspetto un obbiezione. — Mi si dirà: « e perchè sce-

glieste, pei vostri confronti, que' cinquant'anni in cui l'arte toccò da noi il suo punto culminante, e non voleste scegliere età posteriori, in cui avreste veduto uscirne un ben diverso ragguaglio di cifre? » Rispondo: che li scelsi appunto quei cinquant' anni perchè son quelli in cui non vi erano Accademie ordinate come le odierne: (1) poco tempo dopo le vennero, nè l'arte seppe più arrivare la grandezza delle età precedenti.

Quali criterii cavare da così dolorosi confronti, e in particolare da questo ultimo fatto? Io stimo troppo il mio lettore per non lasciare al suo buon senso la cura di trarli limpidamente questi criterii dalle esposte premesse: premesse applicabili, non già soltanto a quella sola Accademia, ma a tutte le sorelle sue.

Ma a che consumare i lamenti e l'inchiostro su queste povere traviate, che non possono, come quella della Scrittura, sperar neppure il perdono di Dio, perchè non seppero attenuare le colpe loro col forte amore? — E non sarebbe meglio farle discendere nel sepolcro come la Vestale peccatrice, o con minor crudeltà, scacciarne dal tempio i sacerdoti impuri, e serbare invece i pochi verecondi, dell'arte italiana sinceramente amorosi, e ai monumenti insigni di questa farli custodi ed interpreti, perchè col precetto avvalorassero l'esempio immortale; e così rinfiammassero i nostri giovani ad arte più degna degli avi, sicchè uscissero una volta dalle Accademie, se non valentissimi, almeno non *accademici?*

Direi, *ai posteri l' ardua sentenza*, se i passati e i presenti non l' avessero definitivamente decisa, chè i primi ci dissero, i secondi ci dicono — « togliete la fradicia istituzione che

(1) L'Accademia fondata da Leonardo da Vinci in Milano, verso la fine del secolo XV, d' Accademia non aveva che il nome: essa era nè più nè meno una Scuola guidata da un solo insegnante, lo stesso Leonardo.

isterilisce lo ingegno, incuora un irrequieto proletariato, alza in superbia goffe mediocrità ». — Sì, i secoli a noi vicini ed il nostro ci vanno gridando, che a procurare il bene dell'arte, a togliere dalla presente miseria l'italiana, una sola può essere adesso la via, il lavoro, gli allogamenti onorevoli, che la rialzino alla sua dignità, ponendone ne' pubblici luoghi i migliori prodotti, ad ammaestramento, a diletto, a luce del popolo (1). « Via dunque le Accademie (continuano) via le Società promotrici di belle arti, come ora le sono costituite fra noi, perchè servono solo a promuovere quanto v'è di più avverso ai nobili ufficii del pennello e dello scalpello; vere case di ricovero pegli artisti impotenti ». — « Date ala (proseguono) allo ingegno robusto, cioè dategli le grandiose occasioni del passato, ed egli si manifesterà in breve il degno erede degli avi immortali; egli si eleverà sui mediocri gigante, e la nazione lo saluterà sua gloria. — Cercatelo questo ingegno, che forse vive sdegnosamente romito; incaricate i cittadini più amorosi dell'arte vera perchè sieno dispensatori di queste occasioni, conservatori dell'arte passata, affinchè essa diventi farmaco alla agonizzante dell'oggi, e avrete allora ben meglio che organato quel corpo inorganico che bisogna sia necessariamente un'Accademia di belle arti, con molti insegnanti, aventi massime educative discordi, appunto perchè uscenti anch'essi da istituti in cui l'anarchia delle massime regnava tiranna.

« Non si tema per questo che i giovani bene disposti all'arte, possano mancare di acconcia istruzione. Quando ai valenti saranno allogate vaste opere, abbisogneranno d'ajuti, e questi ajuti ricercheranno fra quelli a cui Dio largì la sacra fiam-

(1) Si veda a questo proposito il mio discorso inserito negli Atti dell'Accademia Veneta del 1856, che ha per titolo *Sulla necessità che il lavoro sia compagno all'istruzione*.

ma dell' arte. Costoro, parte coll' esempio costante, parte con quella pratica insegnatrice che viene dall' eseguire il concetto altrui sotto la guida di chi immaginollo, apprenderanno ben più presto il modo di farsi artisti, che non dai vani e non applicabili studi accademici. — Di tal guisa Giotto, dipingendo in Padova la cappellina dell'Arena, lasciò nella predetta città discepoli di poco inferiori a quelli ch'egli avea formati in Firenze nel modo stesso. Di tal guisa il Sanzio, coi freschi delle Camere Vaticane, educò egregiamente al pennello numerosissimi giovani. Di tal guisa il valentissimo fra gli odierni scalpelli di Italia, Pietro Tenerani, viene allevando statuarii che continueranno la sua corretta nòbiltà, la sua elevatezza di pensiero e di forma. Di tal guisa, in fine, e non altrimenti, si formarono, si formano e si formeranno le Scuole. »

Questa è la voce (come negarlo?) non già solo di qualche pensatore meditante nel suo gabinetto, ma di quel mostro da mille teste che manifesta sovente penetrante intraveggenza delle cose, la pubblica opinione. Come resistere all'impeto di questa ardita Bradamante che, ingagliardita da sì eloquente corredo di fatti, non conosce ostacoli per giungere al segno? — Pieghiamoci, e pieghiamoci docili, dato che non sia possibile sistemare le Accademie in modo da offerire insegnamenti concordi e pratici.

Ci confortino a questa arrendevolezza gli esempii di Francia, di Germania, del Belgio, ove le arti s' incoraggiano efficacemente, non con la fiacca istituzione delle Accademie, non coi gingilli comperati dalle Società Promotrici, ma cogli allogamenti magnifici destinati a fregio de' pubblici edificii.

Ma intanto ecco altre voci, le voci dei prudenti, le voci de' Fabii saviamente paurosi del distruggere, quando non si abbia in pronto riedificazione acconcia, dire: « Sta bene che questa da voi narrataci, sia la parola delle moltitudini, ma è poi quella degli artisti veggenti, i quali nell' argomento

avrebbero a tenersi per migliori giudici, che non il pubblico? Interrogateli. » — Ed io obbedisco al consiglio, e interrogo alcuni fra i più abili de' passati e degli odierni. — Ecco, m'abbatto subito in uno che fu a'suoi giorni colosso, e al quale è forse dovuto il primo impulso di progresso all' arte germanica del nostro tempo, Giacomo Carstens, il celebre compositore, stato per qualche anno professore di pittura nell'Accademia di Berlino.— In un brano d'una sua lettera indirizzata da lui ad un amico, stanno le severe parole ch'io qui riporto tradotte: « Le Accademie (dic'egli) mi sembrano da per tutto contrarie allo scopo, ed opposte al rifiorire dell' arte. Al nostro tempo le Accademie manifestansi soltanto come una soddisfazione alla vanità de' reggenti, al cui corteggio appartengono. Perciò sarebbe desiderabile che simile tirannia, in causa della quale il genio viene strozzato in culla, e allo Stato vien tolta una moltitudine di utili cittadini, avesse fine una volta. E per vero dire se si noverano le numerose Accademie d'Europa, si dovrebbe credere di poter inviare colonie intere d' artisti in tutto il paese che prende dalla nuova Zembla al Capo di Buona Speranza.

Se non ci fossero Accademie, ci sarebbero i buoni artisti, i quali verrebbero sostenuti dai Principi del loro tempo intesi a valersi del lor genio colle grandi occasioni; mentre, per contrario, le Accademie fecero sì che l'arte precipitasse sino al minuto commercio delle vignette » (1).

Nè alle Accademie artistiche era meno ostile Luigi David, il capo-scuola de' classicisti, uomo, senza dubbio, degno di molta stima in onta dei gelati pregiudizii ch'egli incardinò nella pittura a nome di una falsa arte greca da lui posta in moda. — Egli nell'89, sdegnando le moine degli Accademici che tentavano guadagnarlo cogl' incensi, tuonò dalla tribuna

(1) *Deutsches Kunstblatt*, 27 novembre 1856, n. 48, pag. 425.

della Convenzione, l'anatema contro l'Accademia francese; e perchè i sanguinarii legislatori di lui colleghi non pareano troppo affrettarsi a comandarne l'abolizione, permise che una frotta di giovani artisti, nel 14 luglio di quell'anno fatale, si impodestasse dello stabilimento accademico, e ne scacciasse gli incipriati professori (1).

Un avversario severo s'ebbero pure le Accademie (chi il crederebbe?) nel conte Leopoldo Cicognara, egli che fu fondatore e colonna d'una fra le più riputate. Eppure il degno uomo, con franca imparzialità, stampò che *le Accademie dirette all'ottimo fine di far progredire le arti, operarono spesso l'effetto contrario:* e questo parendogli poco, aggiunse che, *dal seno delle Accademie non uscì mai un'opera di genio, e dovunque diramaronsi insegnamenti servili;* — che *quasi* (2) *tutti gli artisti sublimi o furono avanti lo stabilirsi delle Accademie, o si abbandonarono ad una strada diversa da quella tracciata dai direttori di queste società;* — e che, finalmente, *sarebbe miglior profitto il variare affatto i metodi di queste istituzioni, impiegando in tanti lavori le somme che son destinate a tanti moltiplici stabilimenti* (3).

Due sommi artisti dei nostri giorni non la pensarono di certo diversamente, Canova e Thorwaldsen.

Ma a che domandarne l'opinione ai morti? Rechiamoci in Roma, interpelliamo que' forti ingegni viventi che tanto onorano le arti, i Tenerani, i Minardi, i Consoni, i Cornelius, gli Overbeck; e tutti li sentiremo concordanti nel-

(1) È celebre il detto di quegli scavezzacolli, allorchè invasero le sale accademiche: *la voila donc enfin renversée* (gridarono) *cette Bastille académique.* (V. Delecluze: *Louis David son École et son temps.* — Paris, 1855, pag. 143-147).

(2) A lui Presidente, in quel tempo, d'un'Accademia, si perdoni la forse necessaria prudenza di quel bugiardo *quasi.*

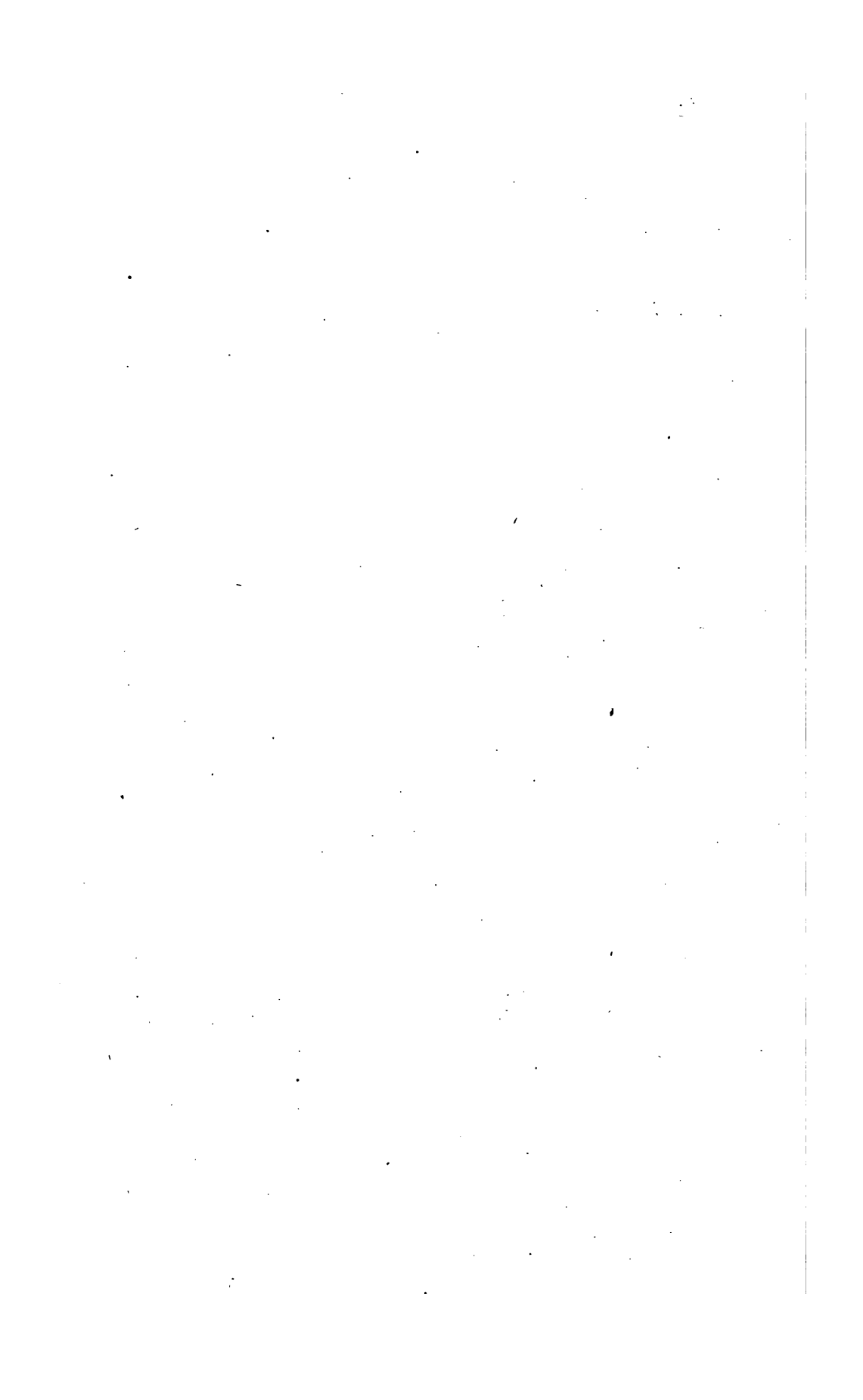
(3) V. *Storia della Scultura,* vol. VI, pag. 262-264-266, ediz. di Prato, 1824.

la stessa sentenza. — Entriamo in Parigi le operose officine dei Vernet, degli Ingres, dei Couture, dei Landelle, dei Muller, e troveremo quei brav' uomini nemici delle Accademie, non solo colla parola, ma coi fatti, perchè li vedremo circondati da numerosi allievi ed ajuti che, per la via pratica, da essi apprendono l' arte.

La causa delle Accademie è dunque perduta in ultima istanza. Gli sforzi a riformarle sulle norme dell' arte antica (lo confesso io il primo, che pure speravo possibile simile riforma) somigliano ad Utopia più fantastica, che non quella di Tommaso Moro. A che volerle quindi avvivate, queste Accademie, colle correnti galvaniche, perchè la vita non sia che una menzogna industre, una lotta impotente di pochi minuti, contro l'artiglio inesorabile della morte? Meglio dunque che i Governi e la Società surroghino ad essa il lavoro costante e largo, a chi di lavoro è veramente degno. — In mezzo agli altri vantaggi questo grandissimo i primi e la seconda conseguiranno, di liberarsi da una fra le tante responsabilità che assumono colla educazione comandata.

Fu detto dal più grande economista dei nostri giorni che *di tutti i monopolii, il peggior è quello dell' insegnamento* (1). Verità feconda, da cui molto bene trarranno un giorno Governi e popoli. Beati i primi, felici i secondi, quando scorgeranno il profitto che può venirne dall'acuta sentenza del sommo Francese. — E se, cominciando dalle arti, la vorranno applicata ad altra sfera di studi, s' avvedranno quanto giovi, in ogni ramo della istruzione, non asserragliare la mente nelle trincee della sola teorica, e dar invece, di preferenza, impulso vigoroso agl' insegnamenti della libera pratica, come nel me-

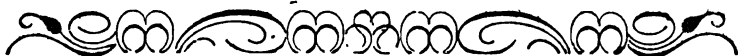
(1) Federico Bastiat nel famoso opuscolo intitolato *Maledetto denaro!* (V. *Armonie economiche* trad. dell'Anziani (Firenze pel Le Monnier, 1857, vol. 2.°, pag. 330).

dio evo. Far indietreggiare il secolo sino ai ruvidi ardimenti di quella età sarebbe follìa; ma quella età robustissima proporsi a specchio per considerarne l'opportunità dello istruire, per fermare lo intelletto, piuttosto sulla esperienza de'fatti che non sulle cattedratiche speculazioni, penso essere assennatezza fatta ormai necessaria dalla infruttifera falange dei mille ordinamenti educativi, imposti come gabella allo ingegno, e, più di qualsiasi gabella, pesanti.

APPENDICE

SULLE

DIMENSIONI DEI DISEGNI DAL VERO

SECONDO LA RAGIONE PROSPETTICA.

(Con una Tavola in rame).

Quando (e sono già più che vent' anni) io fermai il difficile proposito d' indagare i metodi d' educazione artistica dei grandi antichi, da cui ne vennero le immortali loro opere, e quindi di contrapporvi i moderni, per conoscere, se m' era possibile, quali fossero da preferirsi, mi venne in pensiero di sorprendere, di certa guisa, quei sommi uomini, in quelle pagine più intime, a cui essi affidavano i primi loro studi cavati dal vero. Perciò mi portai ad osservare quanti più disegni originali a matita, ad acquerello, od a penna, appartenenti all' età auree della pittura, mi fu dato di rinvenire. Esaminai diligentemente moltissimi di quelli preziosi posseduti dalla Galleria degli Ufficii in Firenze (non ce ne sono meno di 27,000) (1). Vidi e feci annotazioni su quelli sceltissimi di Parigi esposti in uno de'musei del Louvre, che sommano a circa 1300. Ammirai quelli rarissimi che furono dell' Arciduca Carlo a Vienna e gli altri della pinacoteca di Monaco; senza dire di moltissimi chiusi in raccolte private d' Italia e d' oltramonte, e di quelli veramente insigni che ne possiede l'Accademia veneta, i quali, come ognuno può figurarsi, ho avuto l' agio di considerare colla più scrupolosa diligenza.

In tanto gran numero di studi dal vero che stavano fra simili disegni, un fatto costante mi destò gran maraviglia, e fu di trovare tutti quelli delle migliori epoche dell' arte, cavati o dal modello intero, o dalle estremità, o dalle pieghe, in dimensioni assai più piccole delle comuni che sogliamo usare noi moderni. I *nudi*, p. e. detti, volgarmente *Accademie*, non giungono ai 30 centimetri o li oltrepassano di poco (2), le mani, disegnate separatamente, non sono, di solito, più di due pollici (cent. 6), le teste stanno fra i 12 e i 16 centimetri.

Io, avvezzo fino allora a disegnare il nudo in gran fogli di carta reale, e fino nelle dimensioni del vero, rimasi attonito di tale singolarità, e la credetti (lo confesso) un delirio di que' brav' uomini. Possibile (dicevo tra me) che tanti sommi i quali sapevano da senno far l' arte grandiosa, e darci vaste composizioni disegnate con mirabile correzione e larghezza di masse, non cercassero di avvezzarsi al grandioso, cominciando dall' eseguire in grande sin da' primi anni? (Tanto allora la mente, intenebrata da pregiudizii, confondeva il *grandioso* col *grande*). Possibile, dicevo, che da que' fantoccini così piccoletti, imparassero quel disegno così largo, così nobile, così severo, che da secoli, noi moderni invidiamo invano? — Raddoppiai le mie ricerche, per rinvenire studi di maggior dimensione, ma inutilmente. Se ve ne erano di più grandi, appartenevano all' epoche dei Caracci, o a quelle della compiuta decadenza. Dovetti poi convincermi che queste, da me chiamate allora meschinità, aveano veramente servito a formare i cartoni ed i quadri, perocchè scorsi parecchi di quei piccoli nudini, essere coperti da una graticola numerata, segno evidente come fossero stati trasportati più in grande.

Pensai e ripensai alla causa di questa che a me pareva singolare stranezza, e quasi stavo per buttarla tutta sulla coscienza di quegli uomini insigni; quando, un giorno, vedendo un amico mio non uscirne a metter bene in *insieme* una figura ch'egli andava traendo dal modello vivo, lo consigliai a consultare questo di nuovo col mezzo del vetro raccomandato da Leonardo da Vinci, ne' suoi precetti; mezzo che, come ognuno sa, obbliga a disegnare una figura intera assai piccola. L' insieme uscì in fatti giustissimo, e l' amico fu contento; ma io fui a cento doppii più contento di lui, perchè mi balenò alla mente la ragione che guidava gli antichi a copiare il modello vivo in piccole dimensioni, anzichè nelle nostre grandissime. — Eccola, secondo ch'io penso, questa ragione.

Gli antichi, studiosissimi com' erano della prospettiva (parlo degli ultimi quattrocentisti, fra i quali siede principe Raffaello), s'avvidero che per cavare prontamente lo insieme giusto (parte essenzialissima del buon disegno) è necessario poterlo foggiare in tale grandezza, che non solo possa rapidamente delinearsi, ma che si conformi

alle dimensioni dell' immagine prospettica, com' essa descrivesi sul taglio del *cono visuale*, al punto in cui la mano dell' artista tiene la cartella da disegno. Senza questo sarebbe necessario ch' egli, l' artista, spostasse il punto della veduta più volte per uno stesso insieme, e quindi fosse impedito di tutto abbracciarlo coll' occhio, ovvero che disegnasse lo insieme fermando la matita sud una canna lunga, la quale giungesse fino a quel punto in cui il nudo potrebbe apparire grande sulla sezione della piramide visiva.

Chiunque s' intenda un poco di prospettiva ben sa ch' essa, scientificamente parlando, non è se non un piano intersecante la massa dei raggi luminosi che partono dai punti estremi d'un oggetto, e sono concorrenti al centro dell' occhio. — Se si descriva sull' accennato piano, la intersezione dei ricordati raggi, questa darà la *prospettiva* dell' oggetto medesimo ; e tale prospettiva si dirà *lineare* perchè determina le linee estreme circoscriventi l' oggetto indicato. — Ora, se tolgasi l' oggetto, rimarrà tuttavia la sezione, dalla quale partiranno colla stessa disposizione di prima, i raggi luminosi concorrenti all'occhio, ed interposti fra il piano e l' occhio stesso. La sensazione adunque che proverà l' osservatore sarà la medesima, come se avesse l'oggetto dinanzi, ogni qual volta sia esattamente descritta e rappresentata la detta sezione. Laonde è stretto obbligo del pittore che vuol dare immagine precisa del suo modello, il rappresentare colla massima esattezza le linee circoscriventi una tale intersezione. Ma per far questo c' è bisogno di due cose : la prima che il punto di veduta sia fisso ; la seconda che la grandezza dell' immagine sia quale sarebbe, se la intersezione della piramide visuale, fosse al punto ove tiene la cartella il pittore. Se il punto di vista viene alterato, si muta l'angolo al vertice di essa piramide, quindi si mutano le relazioni fra il piano intersecante e l' occhio, e ne rimangono spostati tutt' i punti di prospettiva attraversanti il piano e correnti all' occhio. Se l' intersezione poi non fosse al punto, in cui tiene la cartella l' artista, questi sarebbe forzato a disegnare con una pertica. Non potendosi ammettere nè l'una, nè l' altra di queste cose, e di più non essendo possibile il disegnare dal vero un nudo compiuto in grandi dimensioni, senza che l' una o l' altra d' esse avvenga, ne esce di conseguenza che il copiare il nudo

in dimensioni molto maggiori di quelle volute dalla esposta legge prospettica, sia un porlo deliberatamente fuori di prospettiva, e quindi sbagliarne lo insieme.

Resta a fissarsi quali debbano essere queste dimensioni del modello sullo spettro prospettico. E per giungere alla soluzione di simile quesito, convien fissare quale distanza debba correre dall'occhio alla maggior dimensione dell' oggetto, e perciò quale angolo debba avere il cono visuale affinchè l' occhio possa abbracciare quella maggior dimensione. Leonardo diede intorno a ciò il seguente precetto (3): *Quando hai a ritrarre dal naturale, sta lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai*; e disse l' esatta verità, perocchè non è possibile abbracciare tutto un oggetto nella sua *grandezza* (cioè nella sua maggior dimensione) senza distarvi *tre volte* questa medesima dimensione.

Ammesso ciò, ne viene, che tre distanze da questa costituiscano un cono visuale il cui angolo sia 19 in 20 gradi circa. E in effetto, guardando la detta maggior dimensione da quest' angolo, ne risultano tre spazii o distanze eguali ad essa. Ne esce quindi l' altra conseguenza, che il punto chiamato in prospettiva, *della distanza*, non possa essere collocato più vicino di tre distanze dalla grandezza maggiore dell' oggetto; e che un terzo della distanza fra l' occhio e la tavoletta del disegnatore sia la dimensione giusta che deve prendere il disegno. D' ordinario questa tavoletta dista dall' occhio circa 60 centimetri, dunque il disegno non potrà superare li cent. 20 a 25, ammettendo anche che i piccoli moti dell' occhio non valgano ad impedire una maggior grandezza, senza perdere la direzione del cono visuale. A fine di far comprendere meglio questo ragionamento, aggiungo una dimostrazione analitica del fatto, corredandola di opportuna Tavola (V. la Tavola in fine, e l' annessa spiegazione).

L' acuta mente di Leonardo s' accorse di tutto questo; allorchè in altro de' suoi precetti consigliava al pittore di ritrarre il vero *sul vetro* (4), questo ponendo fra l'occhio e la cosa che si vuol ritrarre. Tanto poi gli premeva che in simile esercizio (il quale fa uscire una figura in dimensioni assai piccole) il punto di prospettiva non fosse menomamente alterato, che aggiunse, rivolgendosi all' artista, *ferma la*

testa con un istromento in modo che la non possi mover punto. Di poi serra e cuopriti un occhio, e col pennello o con il lapis segna sul vetro quello che di là appare.

Nè punto stimava che simile esercizio fosse cosa di poco momento, o dovesse farsi pel solo contorno; imperocchè compì il suo precetto dicendo, *poi lucida con la carta tal vetro, e spolverizzandola sopra una carta buona, dipingila se ti piace, usando bene di poi la prospettiva aerea.* — Leonardo era così fattamente persuaso che dall'enunciato metodo fosse da ritrarsi grande utilità per l'insieme del nudo, che segnò nelle dimensioni volute dal taglio del cono prospettico, quel suo famoso disegno che possiede l'Accademia veneta, in cui stanno scritte di sua mano le proporzioni tutte del corpo umano (5). E sì che trattandosi di proporzioni anche minime, pareva più vantaggioso il delineare quella figura alquanto grandicella. Ma il sommo uomo avvisò di sagrificare piuttosto la chiarezza che non le ragioni della prospettiva. E che questa importantissima disciplina volesse poi sempre rispettata Leonardo negli studi dal vero, ce lo prova nell'altro precetto ove consiglia di consultare quanto più si può la natura — (pag. 67) *Fa acconciare* (dic'egli) *uomini vestiti o nudi, nel modo che in sull' opera hai ordinato, e fa che* PER MISURA E GRANDEZZA SOTTOPOSTA ALLA PROSPETTIVA *non passi niente dell'opera che bene non sia considerata dalla ragione e dagli effetti naturali.* — Se dunque gli studi sul vero doveano essere, secondo Leonardo, in *misura e grandezza prospettica*, e la prospettiva, come abbiam veduto, li fa apparir piccoli sul taglio del cono visuale, ne viene ch' egli prescrivesse lo adempimento della ricordata regola come uno de' fondamenti dell' arte.

Ben lungi dunque che di tale sistema del segnare in piccolo, non siavi esempio in nessuna accreditata Accademia, come affermarono alcuni, egli è precisamente dalla sola che guadagnasse credito non fittizio, cioè da quella per opera di Leonardo fondata in Milano, che uscì questo sistema, e fu, come vedemmo, seguito da tutt' i grandi artisti contemporanei dell' immortale Toscano.

Il sistema è così infallibilmente giusto, che al rinnovamento di esso è dovuto il gran romore che levò poch' anni sono in Francia, il

metodo d' apprendere il disegno, pubblicato ed usato dalla signora *Cavè*, il quale in non altro essenzialmente consiste, se non nel far disegnare il vero sulla intersezione della piramide visuale, costituita da un velo trasparente, anzichè da un vetro (6). Vernet, Ingres, E. Delacroix, e parecchi altri fra i migliori artisti di Francia, lodano tale sistema come il solo che sia veramente utile, sicchè il Delacroix stesso, scrivendone nella *Revue des deux mondes*, ebbe a dire, *voici la première méthode de dessin qui enseigne quelque chose.*

Opinano parecchi che gli alunni, disegnando in piccolo il nudo, non imparino ad affrontare le grandi, le gigantesche composizioni, nè riescano a disegno grandioso. Qui mi pare essi cadano in un equivoco rilevante rispetto all' arte, di prendere, cioè, la *grandezza* materiale per la *grandiosità*. La differenza è polare, perocchè il grande non ha a che far nulla col grandioso. Una figura può avere l' altezza di quei S. Cristofori che nel medio evo dipingevansi sulle facciate delle chiese, e parere, con tutto ciò, meschinissima; essere, al contrario, piccola quanto un foglietto da lettere, e non ostante manifestarsi grandiosa. Valga a prova incontrastabile di questo, la Visione d' Ezechiello del Sanzio, le cui figure, alte appena cent. 30, son reputate, a ragione, fra le più grandiose che l'arte facesse mai. Imperocchè il grandioso viene non altro che dalle masse tenute larghe, dal chiaroscuro e dal disegno non isminuzzati da soverchi dettagli: tutte cosa che colle dimensioni reali hanno a fare meno che nulla.

Resta ch' io prevenga alcune obbiezioni che potrebbero venirmi fatte, taluna delle quali ingegnosa, come ad esempio, la seguente.

Si potrebbe oppormi: « voi asserite che non si dà prospettiva esatta se non sotto un angolo di 19 in 20 gradi ed a tre distanze; ma, invece, si può fare del pari esatta anche sotto un angolo il doppio, il triplo maggiore e a minor distanza, perchè l'occhio può rivolgersi senza cangiare di posizione, e per conseguenza abbracciare la maggior dimensione d'un oggetto sotto un angolo assai più ampio di 20 gradi. » A ciò rispondo che, quando l'occhio si rivolge, senza anche mutare di posizione, abbandona l' oggetto che affisava da prima, e ne vede un altro; e allora conviene si muti la direzione del cono visuale, che è come un dire, la prospettiva. Sa ogni artista che per copiare bene

un oggetto, è forza fissarlo coll'occhio; e quando l' occhio fissa, non può rivolgersi. Dunque, prospetticamente parlando, l' occhio deve essere *immobile*. E tale immobilità è quella appunto che mettono a prima base tutt' i buoni trattati di prospettiva. Egli è tanto vero che questa disciplina ha suo fondamento sulla immobilità dell' occhio, che tutte le linee le quali si riferiscono al così detto *punto di vista* si fanno concorrere ad un punto solo fisso. Supponiamo per un istante che in quelle operazioni si ammettesse la mobilità dell'occhio, quale sarebbe di grazia il vertice del cono visuale? Ne uscirebbero due o tre vertici, ovvero un vertice con tre diverse direzioni dei lati del cono.

Si potrebbe oppormi altro ingegnosissimo argomento, vale a dire, che nella retina non si dipinge altrimenti immagine simile all' oggetto che si vuol disegnare, perchè l' occhio umano non è avvezzo a vedere in quel modello una cosa piana, si invece a tre dimensioni. Essere quindi differente il concepimento mentale e l' immagine visiva.

Rispondo all' acuta osservazione che se ciò può consentirsi per quelli che non hanno cognizione del disegno o l' hanno imperfetta, non può accordarsi pei buoni disegnatori, i quali, allora solo possono essere chiamati abili, quando sappieno rappresentare l'oggetto, non qual è, ma quale apparisce nella loro retina; e perciò disegnano qualsiasi corpo in rilievo come se i varii suoi punti si riferissero ad un solo piano.

Si potrebbe oppormi ancora che, ammettendo la mia dimostrazione prospettica, ne verrebbe che i pittori non potessero copiar mai dal modello vivo, quando dipingono quadri colossali in cui ogni parte sorpassa la riferita misura dei cent. 80.

E in fatti molti moderni che usano di delineare sopra i quadri, le figure, traendole in grande dal vero, storpiano poi, il più delle volte, lo insieme. Altramente operavano gli antichi. Essi faceano gli studi dal vero in piccolo; poi coi noti metodi di riduzione li trasportavano in grande. Ne abbiamo a centinaia le prove nei disegnini degli antichi maestri di cui più sopra parlai, la abbiamo nella osservazione stessa di quelle opere, che gl' inesperti stimano copiate esattamente dal vero. Prego di grazia gli artisti abili e di buona fede, a raffrontare anche cento modelli con uno dei nudi più insigni dipinti

da Raffaello o da Tiziano, e trovare, se lo possano, gl'indizii di quel *naturalismo*, ch'è l'etere velenoso dell'arte odierna. — Vi sono molti che seguitando a definire l'arte una esatta imitazione della natura, non arrivano a comprendere come i sommi nostri potessero dipingere senza il modello dinanzi; e quando si veggono privi di sostegno rispetto alle scuole fiorentine e romane, in cui il fatto è più evidente, si asserragliano nella veneta, la quale sembra ad essi improntata scrupolosamente sulla natura. Quale inganno? anch'essa, sebbene dalla natura abbia tratto il concetto delle sue insigni armonie, del suo robusto e trasparente colore, del suo fare ornatamente grandioso, non è meno ideale delle sorelle. Laonde diventa agl' intelligenti osservatori più facile il determinare ov' essa dalla natura s'allontani, che non dove essa vi si accosti servilmente. — Che se i quadri mancàssero, quanto affermai verrebbe raccertato egualmente dagli artisti che attignendo l'istruzione da quella scuola, ci lasciarono indicazioni scritte sul metodo da essa usato. Il Boschini infatti, nella sua *Carta del navegar pittoresco*, ci tramandò alcune quartine che confermano la esposta verità (7).

Mi si chiederà poi come l'artista abbia a regolarsi quando, eseguito il piccolo nudino, debba trasportarlo in grande sulla tela — Facile risposta: ch'egli operi come i nostri sommi antichi: *graticoli* il suo nudino, e se questo sarà stato ben disegnato, ne uscirà il più bel nudo possibile. « Ma non v' accorgete (si continua ad obbiettarmi) che i piccoli difetti i quali, nel piccolo disegno, sfuggono inavvertiti, diventano gravi quando il grande sia graticolato su quello? » Rispondo che se il primo disegnino è giusto, questi difetti non ci saranno, se no, si avrà un mezzo e un tempo di più a correggerlo, dopo trasportato. Con questa differenza poi, che nel nudo copiato dal vero in grandi dimensioni, i difetti ci *debbono* necessariamente essere; in quello invece disegnato in piccolo secondo la regola prospettica, ci *possono* essere, se condotti da un disegnatore inetto o sbadato, ma non ci saranno, se questi avrà ingegno e diligenza.

Altra obbiezione che potrebbe farsi al sistema ell'è questa. — Si potrebbe dire che, accettando anche dovesse il pittore star lontano dal modello tre distanze, a fine d'afferrare d'un solo sguardo, ad oc-

chio fisso, la maggior dimensione dell' oggetto, non importerebbe altrimenti trasportasse sulla carta il suo modello con proporzionale diminuzione, e potrebbe quindi delinearlo anche in grande. Ma allora ne avverrebbe necessariamente un altro fatto, vale a dire ch' egli non fosse in grado, d' un solo sguardo di abbracciare l'insieme del suo disegno, e perciò non valesse a confrontarne simultaneamente le diverse parti. In tal caso avrà guardato il modello a tre distanze dalla sua maggior dimensione, e il disegno, ad una o due. L' occhio avrà côlta giusta la prospettiva del modello, ma non quella del disegno, perchè, onde vedere intero quest' ultimo, avrà dovuto girar l'occhio, e quindi guardare a parti il suo disegno, portando il cono visuale di 20 gradi su ciascuna parte. — Nessuno per certo, specialmente se artista, verrà a dirmi che sia possibile giudicar bene dell' insieme di una figura nel mentre si sta disegnandola, senza tutta abbracciarla d' uno sguardo. Se questo abbassiamo od alziamo, non ci è dato confrontare una parte con l' altra simultaneamente, solo mezzo a rendere sicuro il giudizio.

Torna dunque necessario che *con lo stesso cono visuale con cui si guarda il modello, si veda anche il disegno che se ne cava.* Ma il modello non può vedersi intero che a tre distanze, cioè sotto un angolo di 19 in 20 gradi, dunque anche il proprio disegno conviene sia veduto sotto lo stesso angolo, e perciò presenti, nella sua maggiore dimensione, un terzo della distanza dall' occhio al disegno. — Tale distanza è, di solito come già dissi, cent. 60, dunque il disegno non può essere maggiore di cent. 20 a stretto rigore di legge prospettica; rigore però ch' io sono ben lungi dall' esigere scrupoloso, perocchè quanto trovo utile che i giovani conoscano l' importanza della massima, e la verità prospettica, altrettanto scorgo che la lunga pratica, e la robusta memoria, e il ragionamento, possono permetter loro di non rimanere ligii proprio alla regola, in particolare se usino di misurare il modello vivo come facevano i nostri padri; esercizio dimenticato e deriso dalle Accademie, ma essenzialissimo a ben conoscere le giuste proporzioni de' varii tipi umani. Le Accademie che affettano tanto ossequio alla sovrana arte de' Greci, mostrano invero di conoscerla ben poco, quando trascurano l' esercizio della misura del corpo umano, primo fondamento di quegli insigni artefici. — Egli è dunque da con-

cludersi che, per rappresentare esatta la verità, non ci son che due vie, o delinearla nelle proporzioni prospettiche, o misurarla nelle sue quantità reali, per poi trasportare quelle proporzionalmente sul disegno.

Vengo all' ultima obbiezione. — « E i dettagli, mi si dice, i dettagli, quando potrà mai l' artista imparare a condurli bene, e con accuratezza scrupolosa, se disegna sempre in dimensioni prospettiche il nudo? » Dio mi guardi dall'avversare a dettagli disegnati in una certa grandezza, in particolare se condotti su buon insieme. Ma non vedo però la ragione perchè si debba abbandonare la guida prospettica allorchè si abbieno ad eseguire studi in dettaglio grandicelli. — Ha bisogno l'artista di fare la copia di un braccio, di una testa dal vero? E quelle parti disegni separate nella grandezza di cent. 20 a 30. — Così fecero i nostri sommi sempre. — Nella citata raccolta dei disegni originali della Galleria di Firenze, le teste disegnate separatamente non superano i cent. 16; in quella che ha l' Accademia veneta ci sono teste e braccia di Leonardo e di Michelangelo che hanno le stesse dimensioni. — Si vorrà forse dire che entro lo spazio di 20 cent., non si possa modellare o dettagliar bene una testa od un braccio? Povero quell' artista che sostenesse simile assurdo: proverebbe di mancar di finezza e nella mano e nell' occhio.

Poi sulla quistione dei dettagli è da osservarsi, che quanto è bene il saperli fare con isquisita diligenza, altrettanto è erroneo far consistere il sommo dell'arte, specialmente monumentale, nella rappresentazione dei dettagli. — Al tempo nostro pittori detti valenti e tutte le Accademie, si sbracciano a sostenere che nei dettagli sta la difficoltà, e si scalmanano a farne eseguire uno strabocchevole numero. Ma l' arte ha ella veramente guadagnato in questa frenesia pel dettaglio? — Un po' di paragone fra dieci quadri moderni detti pregevoli, e dieci degli antichi anche non di primo ordine, varrà a convincere del contrario. — Nel dettaglio siamo professori, ma nella grandiosa distribuzione delle masse, negli effetti del rilievo, nella giustezza dell' insieme (parti tutte le quali fanno il merito vero delle pitture) siamo meno che scolari.

I dettagli nel quadro non si hanno a porre se non quando il modello li manifesti anche esso, allorchè collocato alla stessa distanza

della sua immagine entro il dipinto. Sui primi piani del quadro, che son più vicini all' osservatore, i dettagli son necessarii; nei secondi e terzi s'oppongono a verità, e guastano le masse, così del chiaro come dell' ombra. Nei gran quadroni che devono essere veduti da lontano, sconciano sempre. Se nell'Assunta di Tiziano, si ponessero, mettiamo caso, tanti dettagli, quanti in certe Assunte moderne, quel capo lavoro si accosterebbe forse alla sbiadita mediocrità di queste; dico che si accosterebbe, non che la pareggerebbe, perchè se il dipinto del Vecellio non si imbelletta tutto, basta una sola pennellata originale che avanzi, per rendere incommensurabile la distanza fra l'opera dell' immortal Cadorino, e le morte-nate di quei tali pittori odierni.

Ma ritornando al mio argomento, mi permetto osservare, che forse un de' maggiori vantaggi per l' artista nel disegnare il vero in piccole dimensioni, è quello di poterlo contornare in brevissimo tempo, e quindi di poter cogliere quel primo momento dell' azione di un modello vivo, ch' è sempre il più naturale, il più sentito. — Dopo sopravviene la più tormentosa delle stanchezze, quella della immobilità, e il modello muta essenzialmente l'azione. (8) Facendo invece un disegno in grande su quel modello, diventa impossibile coglierne prontamente l' insieme. Spesso ci vogliono due ore e talvolta quattro a condurre un buon contorno, e giunti alla fine di questo, il modello non ha più l' azione primitiva.

Dirò per ultimo, che alla mente è più agevole serbare ricordanza delle forme di un oggetto segnato in piccole dimensioni, che non delineato in grande. Di conseguenza l'esercizio accennato ajuta in sommo grado la memoria, facoltà che solo quand' è vigorosa nell' artista, gli può dare fidanza di salire ad elevato seggio.

ANNOTAZIONI.

(1) I migliori fra i disegni originali della Galleria degli Ufficii, stavano fino agli ultimi anni entro cassette, e gli impiegati doveano durare grandissima pena e perdita di tempo, per mostrarli ai curiosi. — Perciò non venivano concessi che pochi *Permessi*, a persone bene istrutte nell' arte. Il pubblico quindi era escluso dallo ammirare queste gemme; e gli stessi artisti non ne poteano profittare quanto avrebbero desiderato, per non abusare del poco tempo che gli impiegati potevano consecrare a togliere dalle cassette uno ad uno i detti disegni. — A cansare così fatto sconcio, fu deliberato ultimamente di disporre i più scelti entro cornici, e di assestarli in ordine di tempo sopra le pareti di alcune stanze, facendoli a tutti ostensibili. Di tanto vantaggio sieno rese grazie ai valenti conoscitori d'arte preposti alla Galleria suddetta, i quali s'adoperarono in quella bisogna con l' intelligente diligenza che sì li distingue.

(2) Ecco l' elenco di alcuni fra i più preziosi studi dal vero della prefata Raccolta fiorentina che convalidano l'asserto mio rispetto alle dimensioni.

Piero del Pollajolo. — (Quasi tutti i disegni di questo maestro sono in carta tinta rossastra).		
Nudo in piedi	Cent.	28
Idem	»	30
Studio di pieghe per una figura in piedi	»	28
Studio d' un nudo seduto (tutta l' altezza)	»	28
Montagna Bartolomeo. — Studio di pieghe per la figura del San Girolamo ch'è nella Tavola di S. Corona in Vicenza. (È in carta rossastra, con lumi di biacca).	»	23
Fra Filippo Lippi. — Otto studii di figure panneggiate. (Sono in carta tinta azzurrastra, a lumi di biacca). Ciascuno . .	»	24
Sandro Botticelli. — Studio di donna in piedi, in carta gialla, a lumi di biacca	»	26
Andrea Mantegna. — Studio di pieghe, a penna sulla carta bianca.	»	17
Raffaello. — Nudo dal vero che servì pel S. Gio. Battista che vedesi nella Tribuna (È in carta gialletta a lapis rosso) . . .	»	25
Studio di pieghe dal vero. Pare servisse per la figura della		

Giurisprudenza, nelle Camere Vaticane. È a penna su carta bianca . . . . » 22

Ghirlandajo Domenico. — Cinque studi di pieghe dal vero per figure in piedi; ciaschedano. . . . . » 17, o 20

Altro studio di pieghe . . . . » 28

Cinque studi di teste dal vero. —(Tutti questi disegni sono in carta tinta a lumi di biacca). Ciascheduno . . . . . . » 12 a 16

Filippino Lippi. — Studio di pieghe per la figura del S. Bernardo nella chiesa di Badia. (È in carta tinta con lumi di biacca) . . . . » 20

Luca Signorelli. — Studio dal vero di tre donne nude abbracciate insieme . . . . » 24

Studio di pieghe per figura in piedi. (Carta tinta) . . . . » 15

Bernardino Pinturicchio. — Studio di pieghe per figura di donna in piedi. (Carta tinta con lumi di biacca) . . . . . » 23

Leonardo da Vinci. — Studio di pieghe a tempera sulla tela . » 23

N. 6 studi di teste dal vero, disegnate in carta tinta; ciascuno. » 12 a 14

Studio di pieghe (a tempera) . . . . » 20

Studio di testa dal vero (disegnato in carta tinta) . . . . » 15

Studio di pieghe (a tempera). . . . . » 15

Lorenzo di Credi. — Studio di pieghe (disegnate in carta tinta). » 20

Fra Bartolomeo. — Due studi di pieghe (disegnati in carta tinta). . . . . » 22

Michelangelo. — Nudo dal vero per uno dei demonii del Giudizio finale nella Cappella Sistina (disegno in carta bianca). » 23

Andrea del Sarto. — Studio di pieghe . . . . » 22

(3) Pag. 69, Ediz. di Roma 1817.

(4) Pag. 72, Ediz. di Roma 1817.

(5) Sta nella Sala delle Sedute, entro la Cornice VI, N. 3.

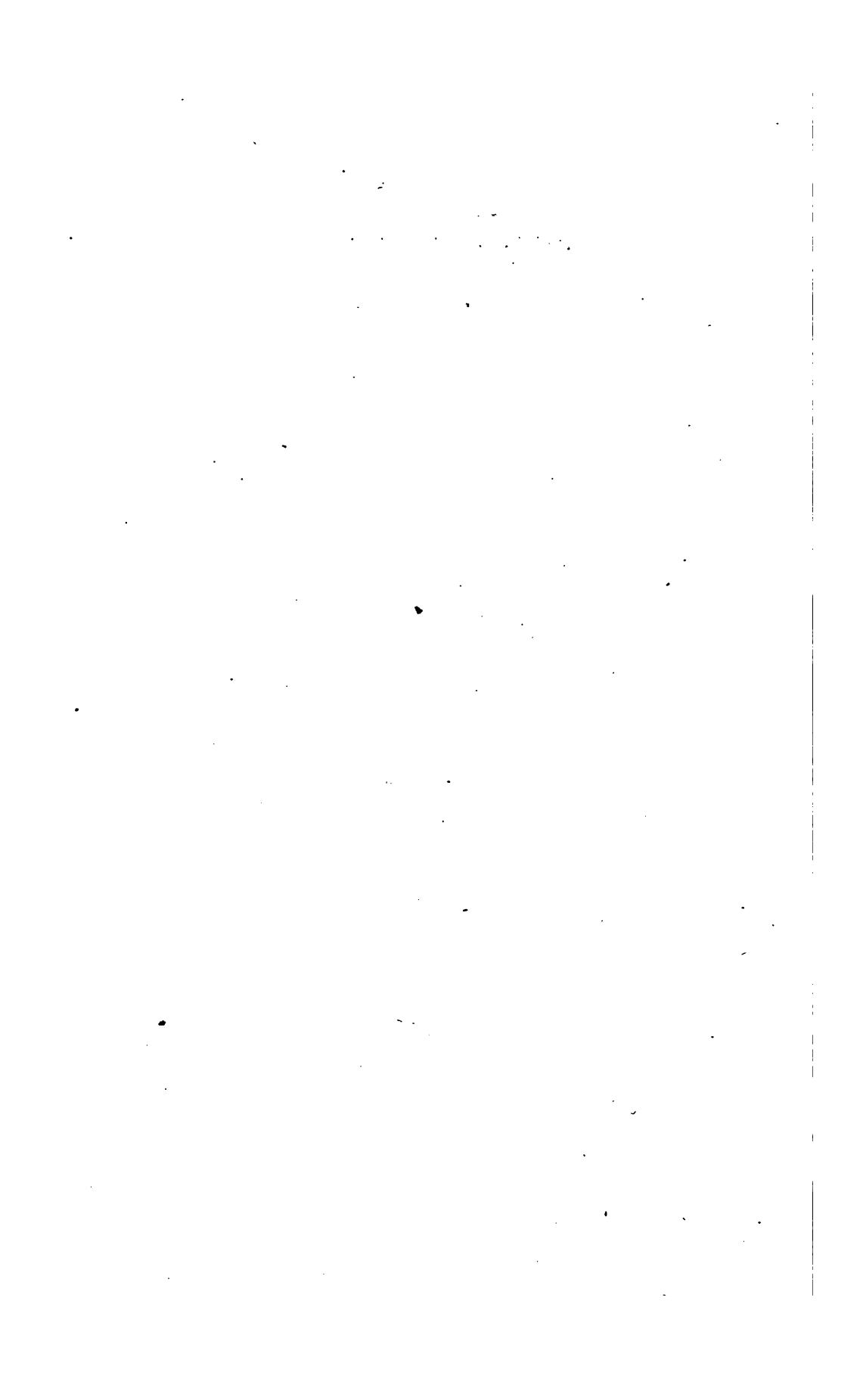
(6) *Le Dessin sans maître: Méthode pour apprendre à dessiner de mémoire* Paris, 1852.

(7) Ecco in qual modo il Boschini dimostra, non essere mai stati i pittori veneziani veri seguaci del *naturalismo,* come molti pensano.

Perchè sti Venetiani ha in patronia
E cussì ben impresso in la so idea
El studio fatto za, che sta monea
I pol stampar presente chi se sia;
El più che i vogia far per esemplar
Xe el far do segni con gesso e carbon;
E dispone con queli ogni quadron
Senza d'ogn'ora el natural retrar.
E pur se al vivo i vol dar un ochiada,
O a qualche statua de prestante autor,
I stà (come ho pur dito) in tel tenor
De un schizzo in carta: quela è la so strada.

Se quando i forma quadri con istorie
Dove ghè centenera de figure,
Dal natural i fasse positure,
No i avarave al mondo tante glorie.
Quei mo che no possede sto artifizio
E sta sempre obbligadi al natural,
Meze figure ze el so cavedal,
Poco più avanti arriva el so giudizio.

Boschini *Carta del Navegar Pittoresco.* Ven. 1650: Vento secondo pag. 77.

(8) Per aver prova indubbia di quanto il modello muti l' azione dal momento in cui si pone sul pancone sino alla fine delle solite due ore, si faccia il seguente esperimento: si cavi una fotografia dal modello nell' istante che si pone in azione, un'altra sul finire delle due ore, e si vedranno differenze notabilissime.

DIMOSTRAZIONE ANALITICA

comprovante la dimensione di un oggetto

SUL TAGLIO DEL CONO VISUALE.

(*V.* l'unita Tavola).

Tenendo l' occhio affissato verso un punto non si può comprendere nella retina se non che uno spazio circolare, il cui diametro sarà, all' incirca, la terza parte della distanza dall' oggetto all' occhio; il che vale lo stesso come il dire, che i raggi estremi i quali giungendo all' occhio, danno una chiara immagine, formano fra di loro un angolo di 19 in 20 gradi. — Dato, p. e., che *A* sia il disegnatore, *B* il modello, la distanza *C*, *D*, dovrà essere uguale al triplo della dimensione maggiore del modello. Il cono visuale che ha il vertice nell' occhio *a*, e la cui ampiezza *B*, *a*, *E*, forma un angolo di circa 20 gradi, intersecherà sulla tavoletta *F*, *G*, uno spazio circolare di cui è diametro *d*, *e*, entro il quale dovrà esser contenuto il disegno di tutto il modello. Siccome poi la tavoletta non può distare dal disegnatore se non fin dove può giungere la sua mano *c*, armata di matita, cioè circa cent. 60, così il disegno non potrà avere dimensione maggiore di cent. 20 circa.

Che se piacesse ingrandirlo sino ai due punti *F*, *G*, senza allontanare dall' occhio la tavoletta, allora è chiaro come i due pezzi *G*, *e*, *F*, *d*, sarebbero fuori del cono visuale, e per conseguenza fuori di *prospettiva*; imperocchè non sarebbe possibile d' abbracciare simultaneamente d' un solo sguardo fisso anche que' due punti.

Risultando quindi dalle premesse, come la prospettiva giusta della maggior dimensione d' un oggetto, sia sempre racchiusa nella linea intersecante un cono visuale avente l'angolo di circa gradi 20, ne viene che ogni oggetto segnato maggiore della predetta linea intersecante l' accennato cono, sarà fuori *d' insieme*, ch' è come dire, fuori di prospettiva, perchè l' insieme non può essere giusto mai se non sia esattamente prospettico.

Se si volesse poi disegnare più in grande un oggetto, senza uscire dalle norme prospettiche, converrebbe portare la tavoletta sui due punti, p. e., *H* od *I*. Ma in tal caso sarebbe necessario munir la mano di una canna, e su questa fermare il carbone o lapis, a fin di poter arrivare ad uno dei due punti indicati *H* od *I*, senza spostare l' occhio, e quindi senza mutare od alterare il cono visuale (1).

(1) Parecchi artisti del passato secolo, desiderosi di delineare in una certa grandezza l' insieme dal modello vivo, senza sagrificare le leggi prospettiche, usarono l' espediente qui accennato. Era fra questi il barone Fabre francese, buon allievo di David, e rinomato così pe' suoi briosi ritratti, come per la versatile cultura del suo ingegno.